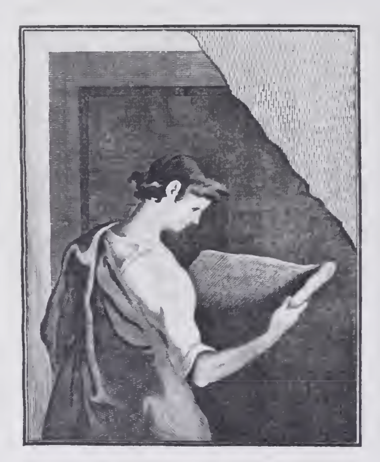
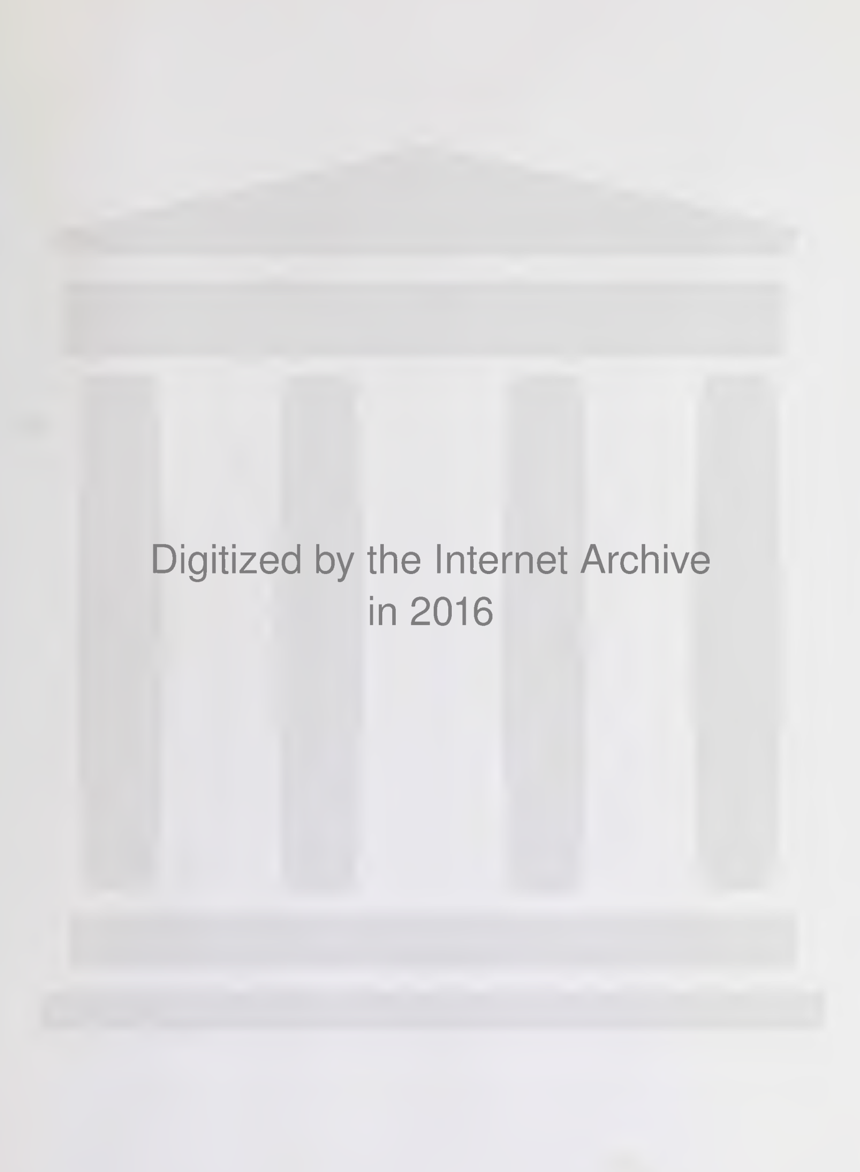




YANUL



HUBERT ET JEAN VAN EYCK

HUBERT ET JEAN VAN EYCK

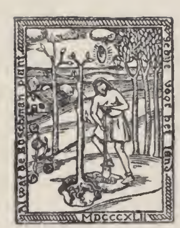
PAR

E. DURAND-GRÉVILLE

BRUXELLES
LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
G. VAN OEST & Cie

—

1910.



IMPRIMERIE
J.-E. BUSCHMANN
ANVERS.

PLAN D'EXPOSITION.



L est relativement facile d'écrire la monographie d'un grand artiste dont la vie, les origines, l'éducation, l'œuvre et l'influence sont depuis longtemps connues, ou considérées comme telles, ce qui revient au même pour l'écrivain. Avec les frères Van Eyck, il en est autrement. On ne connaît presque rien de leur biographie ; leurs origines artistiques sont mystérieuses ; on ne sait sous quels maîtres ils se sont formés ; le classement chronologique de la plupart des ouvrages qui portent leur nom est encore à faire ; on discute même sur l'attribution d'un bon nombre d'entre eux. Ce n'est pas tout ; il reste un important problème à résoudre. Au point de vue de l'art, les Van Eyck sont deux jumeaux, et la critique s'évertue depuis longtemps à distinguer, dans l'œuvre jusqu'ici commune, la part qui revient à chacun d'eux. Sauf quelques œuvres signées du nom de Jean, il n'est pas de tableau isolé, ou même de fragment du retable de Saint-Bavon, qui n'ait été attribué à Jean par certains historiens d'art, à Hubert par d'autres.

Sur ce dernier point, fort heureusement, un progrès considérable vient d'être fait dans ces dernières années. Le partage, entre Hubert et Jean, des œuvres actuellement existantes peut être considéré comme à peu près terminé. Bien que nous ayons eu notre part dans ce travail de séparation, ce n'est pas par nous que la besogne a été inaugurée ; nous pouvons donc la déclarer bonne sans être à la fois juge et partie, sans risquer, par conséquent, de trop abonder dans notre sens. Nous avons d'abord pris à tâche de discuter sévèrement les diverses et nombreuses solutions proposées, d'apprécier les méthodes employées, de noter les

concordances des résultats obtenus par plusieurs écrivains d'art ; et c'est alors, seulement, que nous avons essayé de perfectionner ces méthodes et d'achever — sauf sur quelques points discutables à la rigueur, mais secondaires — le travail du partage de l'œuvre commun, resté si longtemps indivis.

Le plan de notre livre nous est imposé par la nature des choses. Après avoir indiqué la situation de l'art européen avant les Van Eyck, nous rappellerons le peu — le très peu — que l'on sait historiquement sur chacun des deux frères; puis nous irons tout droit au retable de Saint-Bavon de Gand, point de départ et centre de tous les chemins de recherche. Le retable, en effet, est le seul ouvrage où l'on sache historiquement qu'Hubert a travaillé.

C'est de là que nous partirons, suivant une voie déjà frayée par d'autres, pour déterminer d'abord dans le polyptyque lui-même la part qui revient à Hubert et à Jean. Pour cela, cependant, il nous faudra utiliser comme points de comparaison quelques ouvrages étrangers au retable, notamment les miniatures des *Heures* de Turin.

Chemin faisant, nous signalerons sinon avec certitude, du moins avec une vraisemblance suffisante, un certain nombre d'ouvrages d'Hubert méconnus, restés sans nom d'auteur. Les caractères qui différencient le style et la technique des deux frères étant alors suffisamment connus, nous pourrons retirer à Jean un bon nombre d'ouvrages catalogués sous son nom dans les grands musées, et les rendre à Hubert ; puis, les classer dans un ordre chronologique très vague encore et sujet à correction, mais non tout-à-fait arbitraire.

L'année 1426 clora naturellement cette partie de notre étude. Il ne restera plus qu'à suivre Jean dans sa vie et dans son œuvre. Comme il a eu le bon esprit de signer et de dater un certain nombre de ses tableaux, la place chronologique des autres pourra être établie avec une exactitude suffisante.

L'influence de Jean sur presque tous les grands artistes du XVe siècle

et du commencement du XVIe est trop évidente et trop familière à tous les esprits pour que nous ayons besoin de la démontrer et de la commenter longuement. Nous mettrons en lumière celle d'Hubert, beaucoup moins connue, quoique non moins réelle.

Tel est notre plan. Malgré ses détours, que l'on ne pouvait éviter, il n'est pas extrêmement compliqué. Nous nous efforcerons de le rendre clair.

L'ART AVANT LES VAN EYCK.



'Exposition des Primitifs français de 1904, réalisée de verve, en un temps très-court, par un organisateur plein de vaillance, le regretté Henri Bouchot, n'a pas réuni toutes les richesses de l'art français d'autrefois. Une tentative du même genre, moins remarquée, avait eu lieu sous le nom d'Exposition des Portraits nationaux en 1878. Elle comptait 961 ouvrages, envoyés par 356 collections publiques, civiles, religieuses ou privées (1). Maintenant que le mouvement est donné, que la critique courante, que le grand public intelligent s'intéressent à l'art du Moyen-âge, il ne faut pas être surpris qu'une nouvelle Exposition des Portraits se soit ouverte en avril dernier à la Bibliothèque nationale, et nous verrons sans doute, à l'occasion de la prochaine Exposition universelle de Paris, une exposition rétrospective de l'art français établie sur des bases beaucoup plus larges.

Si l'on pouvait réaliser, à ce moment là, une exposition rétrospective belgo-hollando-française des arts du dessin, bien des questions encore pendantes seraient sans doute résolues.

Quoiqu'il en soit, voici un point d'histoire qui n'est pas encore complètement éclairci : — A quelle époque l'art néerlandais s'est-il détaché de l'art français ?

La question n'est pas d'une extrême importance, car tout le monde est d'accord pour dire qu'avec l'apparition de l'aîné des Van Eyck, c'est-

(1) L'Exposition des Primitifs français, par Georges Lafenestre, membre de l'Institut, Paris, *Gazette des Beaux-Arts*, 1904.

à-dire dès la première décade du XVe siècle, l'art flamand, naguère encore disciple, devient le maître de l'art français. Il n'est pourtant pas inutile de chercher à voir quelles relations ont existé entre les deux pays au point de vue artistique pendant le moyen-âge.

Remontons au XIIe siècle. En ce moment, la France possède sur l'Europe la suprématie littéraire et artistique. Les étrangers les plus notables viennent s'instruire dans ses Universités ; ses *Chansons de geste* sont lues en tous pays et traduites dans toutes les langues ; ses architectes édifient sur toute la chrétienté — jusqu'à Upsal, — les plus beaux modèles d'églises et de cathédrales.

Suivant une loi plus aisée à énoncer qu'à expliquer, la sculpture ne commence à produire des chefs-d'œuvre qu'après que l'architecture a déjà réalisé les siens. En France, le style roman est sur le point de céder la place au style ogival lorsque, vers le milieu du XIIe siècle, apparaissent les statues du portail nord de la cathédrale de Chartres.

De ce portail, œuvre anonyme, mais irrésistiblement puissante, les leçons de grand style, de noble simplicité, — de profonde sincérité surtout, malgré la mauvaise réputation, fort imméritée, que certains ont faite à l'idéalisme, — rayonnèrent dans tout le monde civilisé. Un chef-d'œuvre ne peut pas rester impunément sur une place publique : au bout d'un temps plus ou moins court, sa réputation est faite ; il devient un lieu de pélerinage. On connaît aujourd'hui le nom de tel voyageur italien qui était allé voir successivement Arles et Chartres, c'est-à-dire les deux villes par où la grande sculpture religieuse du moyen-âge a commencé.

Le fait n'était sans doute pas très-exceptionnel. Au moyen-âge, la Chrétienté occidentale formait un tout dans l'intérieur duquel circulaient non-seulement les marchandises, mais les idées, les œuvres d'art et les artistes. Jusqu'aux derniers confins de l'Angleterre, à cette époque, les amateurs et les artistes possédaient des spécimens de l'art byzantin, sous la forme de copies ou même d'œuvres originales ; et l'on peut bien supposer que les artistes voyageurs, flamands ou autres, tel Jean Cavael,

parti avec un ou deux compagnons pour coopérer à la décoration de la cathédrale de Milan, — ne rentraient dans leur pays que chargés de croquis, de souvenirs et même d'objets d'art.

Les sculpteurs français voyageaient aussi ; on le sait historiquement ; et bien peu d'historiens d'art hésitent encore à croire qu'en Italie les Pisani, indirectement et même directement, aient puisé au trésor de l'art français, sauf, bien entendu, à utiliser à leur manière les éléments empruntés par eux.

Maintenant, au point de vue pictural, quel a été le rôle de la France? Il ne subsiste dans ce pays aucune peinture murale vraiment significative qui remonte au XIIe ou seulement au XIIIe siècle. Mais, par un hasard singulier, il s'est conservé à Brunswick, dans la cathédrale de Saint-Blaise, une fresque, signalée par M. de Mély, qu'accompagne une inscription latine où l'on peut lire le nom d'un *Johannes Wale*, *Gallicus*. Voilà un fait qui n'est probablement pas isolé, et qui tend à prouver aussi la force d'expansion de la peinture française. Toutefois, l'œuvre de ce *Johannes Gallicus* ne semble pas avoir frappé, au point de vue esthétique, celui qui en a publié la signature. Nous sommes donc, de ce côté, aussi peu édifiés qu'auparavant sur la valeur de la peinture française en plein moyen-âge. Heureusement les vitraux et surtout les miniatures sont là pour renseigner les historiens d'art. Dès le milieu du XIIIe siècle, alors que l'art byzantin régnait seul en Italie, la France s'était déjà dégagée des bandelettes de la tradition byzantine.

Tout le monde a pu voir, à l'Exposition des Primitifs français, dans le *Psautier de Saint-Louis* (1), exécuté, à très peu près, vers 1256, des miniatures — parmi lesquelles un combat de chevaliers = tellement remarquables par la souplesse du dessin, par la justesse et la liberté du mouvement, qu'on pourrait se demander si ce manuscrit n'est pas de

(1) *Bibliothèque Nationale*, ms latin 10525.

fabrication moderne. Mais l'authenticité du *Psautier de Saint-Louis,* est au-dessus de tout soupçon. Or, en 1256, Giotto n'était pas au monde, Cimabuë n'avait que seize ans.

Certes, les miniatures du Psautier sont plus près du tableau de genre que de la grande peinture. Elles ne peuvent rivaliser par leurs qualités avec la noble grandeur des conceptions de Cimabuë. Mais elles les ont précédées. Et il faut se rendre compte que ces miniatures devaient être aux peintures murales françaises ce que les statuettes de Tanagra et de l'Asie mineure furent aux créations des grands statuaires grecs.

Les Duccio, les Cimabuë, les Giotto ont certainement connu l'œuvre des Pisani. Par là déjà, ils devraient quelque chose d'important à l'art français. Mais on peut être assuré qu'ils ont connu directement des échantillons et des copies de sculptures et même de peintures françaises ; celles-ci tout au moins sous la forme de miniatures, d'un transport commode.

Seulement, aussitôt que les premiers chefs-d'œuvre de Giotto ont apparu, il va sans dire que l'équilibre a été définitivement rompu en faveur de l'Italie. Pour connaître exactement en quoi consiste l'étonnante supériorité de Giotto, allons à Padoue, dans la chapelle de l'*Arena.* Voici la *Fuite en Egypte.* La Vierge, assise sur l'âne, tient l'enfant sur ses genoux ; Saint-Joseph marche un peu en avant, un bâton sur l'épaule gauche, l'anse d'une bouteille habillée d'osier dans sa main droite ; un ange a pris la bride ; trois autres suivent l'humble cortège, comme pour le protéger ; un autre encore plane, les ailes étendues, indiquant le chemin.

La conception est très belle et très poétique. Mais, si la *Fuite en Egypte* de l'Arena ne valait que par la conception, Giotto serait tout au plus un ingénieux précurseur. Ce qui le fait grand, c'est la manière dont il a traité le sujet traditionnel. Bien des qualités contribuent à faire de cette fresque un chef-d'œuvre : le groupement pittoresque des person-

nages, combiné en vue de l'harmonie linéaire ; la beauté des types ; la noblesse des attitudes ; le sentiment de chaque figure, si bien d'accord avec la situation... Mais tout cela serait encore peu de chose, si une vertu secrète ne venait décupler, centupler ces beautés déjà si précieuses. L'essence même du chef-d'œuvre n'est pas seulement dans l'intime vérité humaine qui préside aux attitudes et aux mouvements des acteurs de la scène représentée ; elle est dans une autre sorte de vérité, plus modeste en apparence, mais encore plus profonde, celle de la forme, qui fait que la lumière et l'ombre se distribuent sur chacun des personnages comme sur un être en chair et en os ; que chaque figure vit, que chaque pli même de son costume est naturel et vivant. En imagination, mutilez cette peinture : armé d'un bâton à pointe de fer, effacez-en toutes les têtes ; détruisez l'âne, dont la présence pourrait indiquer le sens de la scène ; faites tomber jusqu'au dernier vestige du corps de l'enfant divin. Cela fait, regardez. Dans le chaos informe que vous avez créé, il reste encore quelques fragments de draperies qui cachent et montrent en même temps le corps de la Vierge, le bras de Saint-Joseph. Eh bien, pour qui sait voir, ces lambeaux criblés de trous vivent encore : leurs plis suivent la loi rigoureuse à laquelle est soumise une étoffe drapée sur un corps vivant. Leur langage muet vous dit, vous crie, comme une voix humaine : « C'est la main d'un homme de génie qui nous a modelés ! » Voilà certainement à quoi pensait Michel-Ange lorsque, parlant de Giotto, il disait : « On ne peut pas approcher davantage de la nature ! »

C'est par la forme surtout, répétons-le, que Giotto fut grand ; c'est par elle et à cause d'elle que l'école de Sienne, l'Italie, la France et l'Europe devinrent aussitôt ses tributaires. L'art de Giotto fut bientôt comme un nouveau phare, plus haut que tous les autres, qui éclaira toutes les nations. Toutes, directement ou indirectement, car si les Pays-Bas, à cause de leur situation géographique, échappèrent dans une certaine mesure à son influence directe, c'est en France, dans ce pays si ouvert aux apports extérieurs, que la Néerlande, destinée à prendre

bientôt une place si glorieuse dans l'histoire de l'art, envoya les meilleurs de ses enfants pour les initier à la grande tradition.

Chez les Néerlandais aussi, naturellement, la sculpture crée des chefs-d'œuvre avant la peinture. Dès 1338, on peut voir dans le pays qui sera plus tard la Belgique une statue encore fruste, mais vivante et vigoureusement taillée, le *Sergent d'armes du Beffroi* de Gand, aujourd'hui conservé au musée lapidaire de cette ville ; et, dans les dernières années du même siècle, à Haekendover, près de Tirlemont, un retable en bois, dont certaines figures, les trois vierges et les ouvriers notamment, témoignent d'un plus profond sentiment de nature et d'art que la statue élégante, mais un peu froide, de *Sainte-Catherine* de Notre-Dame de Courtray, acceptée par plusieurs, depuis Courajod — qui s'est trompé cette fois-là — comme le chef-d'œuvre de la sculpture belge. Et l'originalité est encore plus marquée dans l'œuvre du Néerlandais Claus Sluter — très probablement Hollandais de naissance : mais à cette époque, la Néerlande formait un tout.

Être original, cela ne veut pas dire : avoir tout tiré de son propre fonds. Raphaël, grand « emprunteur », est un des artistes les plus originaux qui aient jamais existé ; nous voulons dire un de ceux qui ont interrogé le plus directement la nature. Quant à Sluter, quelle que soit la nationalité de son maître, Jean de Marville, il est un fils de l'art français ; il a connu, cela n'est pas douteux, la statue de Charles V et de la reine, aux Célestins, et tant d'autres admirables effigies auxquelles ressemblent de si près celles qu'il fit d'après le duc de Bourgogne, Philippe-le-Hardi et la duchesse. Mais, malgré cette filiation incontestable, il faut voir dans les chefs-d'œuvre de Claus Sluter l'acte d'émancipation décisif de la sculpture néerlandaise.

Les sculpteurs néerlandais ne sont pas très rares en France, au XIVe siècle ; mais ils sont peu nombreux, si on les compare aux peintres venus de la même région. Le nombre de ceux-ci augmente constamment à mesure que le siècle avance. C'est comme une marée montante. Et leur talent semble croître dans la même proportion.

Les floraisons d'art, leurs éclosions, leurs disparitions souvent assez brusques, leurs migrations d'un pays à l'autre sont un mystère déconcertant, un résultat du pur caprice, si l'on n'admet pas qu'il y a, au fond de ces phénomènes très complexes, l'action d'une cause qui peut naître, durer et mourir. Nous voulons parler de la tradition; en d'autres termes, de la connaissance, transmissible jusqu'à un certain point, des principes de l'art. Là où ces principes sont mal connus, par suite mal enseignés, l'enfant de génie est comme une graine stérile, à moins qu'il n'aille chercher ailleurs le milieu favorable à son développement. Ailleurs signifie un coin privilégié où la tradition, par une série d'efforts successifs, a pu se former, puis se maintenir et se perfectionner.

Pendant un siècle ou deux, il semble que la Néerlande se soit appauvrie, puisqu'elle envoyait en France, chez les princes et les rois, ses enfants les mieux doués. Les meilleurs, en effet, restaient dans ce pays, qui après leur avoir donné une forte éducation, les comblait d'honneurs et de richesses. Mais quelques-uns, dans le nombre, rentraient chez eux, enseignant de leur mieux à leurs compatriotes ce qu'ils avaient appris au dehors, formant ainsi, lentement, autour d'eux une tradition d'art. A chaque nouvelle génération, les Néerlandais qui venaient en France y arrivaient mieux préparés, plus aptes, par conséquent, à développer dans ce milieu favorable leurs facultés déjà plus éveillées. Fatalement, si la race était douée, — et les faits ont montré combien elle l'était, — il devait arriver un moment où l'éducation locale serait capable, sur place, de faire d'un enfant de génie un homme de génie.

Broederlam est-il venu achever son éducation dans un atelier français ? On n'en a pas la preuve. Cela est assez probable, étant donné son art où se mêlent à doses presque égales l'élégance française et la noblesse italienne. Mais on sait positivement qu'il était, pour le moins, retourné s'établir en Flandre. Il a pu y former des élèves, cela n'est pas douteux. D'autres, avant lui, ont certainement fait de même; et l'on peut

affirmer que la région du Limbourg, qui a fourni à la France des artistes éminents pendant deux ou trois générations successives, est celle où une tradition locale, enrichie par l'apport français, s'est plus rapidement et plus richement développée qu'ailleurs; celle où des enfants de génie avaient plus de chances que partout ailleurs de devenir des hommes de génie. Si nous admettons, avec Carel van Mander, qu'Hubert van Eyck est né à Maeseyck, « vers 1366 », il faut nécessairement qu'au début de la seconde moitié du XIVe siècle, une riche tradition d'art ait existé sur les bords de la Meuse. Artistiquement, les Jean de Beaumetz, les Jacques Coene, les Jacquemart de Hesdin, les « trois frères enlumineurs », ayant commencé leur éducation ceux-ci d'un côté de la frontière, ceux-là de l'autre, se sont pour ainsi dire naturalisés Français ; mais d'autres, moins ambitieux ou moins brillants, sont rentrés dans leur pays après leur éducation terminée. Certaines pierres tombales, dont une grande partie, tout au moins, ont dû être exécutées sur place, sont là pour prouver qu'il y a eu une Néerlande, pendant la seconde moitié du XIVe siècle, des gens capables d'enseigner chez eux la grande tradition. A partir de ce moment-là, les génies néerlandais « en herbe » ont pu se développer là même où ils étaient nés.

Nous n'avons fait aucune allusion à l'influence possible des pays d'Outre-Rhin. Est-ce à dire qu'une telle influence ait été absente ? Non, sans doute ; mais elle n'a pu être que secondaire. L'art allemand du XIVe siècle, surtout de la fin de cette période, offre des spécimens assez nombreux pour en donner une idée. C'est un art chez lequel on peut dire que l'âme l'a emporté sur le corps, le sentiment sur la forme ; un art qui, tel qu'il fut, avait son charme et sa grâce, mais qui ne reposait pas sur une étude sérieuse et profonde de la nature ; un art, en un mot, qui n'était pas, malgré ses qualités, vraiment éducateur. Hubert van Eyck lui a peut-être emprunté un peu de son idéalisme ; son sens de la vérité, c'est à dire l'essentiel, est venu d'ailleurs.

Les frères van Eyck sont nés au bon moment. Arrivés au monde un

siècle plus tôt, leur génie eût probablement avorté, à moins que, comme ceux dont nous avons cité les noms, ils n'eussent traversé la frontière pour faire en France leur éducation, au risque d'être en partie transformés, dépaysés par l'action même du milieu qui les aurait nourris. Venus plus tard, ils ont trouvé dans leur propre pays un milieu apte à les développer.

Cela ne signifie pas que les frères van Eyck n'aient rien emprunté au dehors. Nous avons déjà indiqué la probabilité d'une influence allemande sur Hubert. L'examen de l'œuvre des deux frères prouvera plus amplement, nous l'espérons, qu'ils ont su prendre leur bien où il se trouvait. Hubert a-t-il vu Chartres ? Nous n'oserions pas absolument l'affirmer ; mais qu'il ait vu la chartreuse de Champmol, l'œuvre de Broederlam, cela ne nous semble pas douteux, à moins qu'on ne préfère imaginer qu'il ait réinventé pour son usage la sincérité d'observation, la noblesse d'attitude, l'ampleur de plis dont Claus Sluter avait eu le secret. Hubert, à notre avis, a connu la France, comme il a connu l'Italie. Mais loin de se laisser absorber par l'art français ou l'art italien, il s'en est assimilé la substance pour créer un art tout-à-fait personnel, c'est-à-dire très-fidèle à la nature directement observée.

Ce que Giotto avait fait tout juste un siècle auparavant, Hubert, secondé par son prodigieux élève, le fit à son tour. Son influence entraîna aussitôt tous les pays qui devaient faire partie de la future Belgique. Ces pays cessèrent de parler la langue artistique de la France. Les van Eyck ont fait l'exploit que n'avaient pu réaliser leurs plus brillants prédécesseurs — ou contemporains, car l'aîné des frères Limbourg est un contemporain d'Hubert.

Les causes fortuites ont nécessairement leur part dans les phénomènes si complexes des filiations et des créations d'écoles. Le rôle du hasard, ici, consista surtout à faire naître, à vingt ans de distance, deux frères, hautement géniaux tous les deux, quoique inégalement, dont l'un, si l'on veut bien nous permettre une expression familière, fit la courte échelle à l'autre.

On s'étonne, en général, du bond prodigieux que fit l'art flamand avec leur apparition. Il est impossible de méconnaître, en effet, que le saut ait été brusque, le progrès étonnamment rapide, surtout dans la technique, que les deux frères ont poussée presque d'un seul coup jusqu'à la perfection. Néanmoins, la rapidité de ce progrès devient moins déconcertante, si l'on en recherche les éléments non pas dans les seules Flandres, mais partout où ils sont ; si l'on veut bien se rendre compte, comme nous l'avons dit, que l'un des van Eyck a dû voyager, connaître la sculpture et la peinture françaises, la sculpture et la peinture italiennes, la sculpture franco-néerlandaise de Claus Sluter, dont quelques figures, par la beauté des attitudes, par le profond sentiment de nature qu'elles recèlent, seraient parfaitement dignes d'entrer dans un des groupes de l'*Adoration de l'Agneau*. La peinture, dans la suite des temps, nous l'avons dit, vient après la sculpture : raison de plus pour qu'elle demande des leçons à sa devancière. Vue par ce biais, l'éclosion de la peinture flamande, tout en restant rapide, devient un phénomène plus explicable et moins anormal.

Une autre cause encore a contribué à nous donner le sentiment d'une explosion, plutôt que d'une éclosion de l'art flamand. Un de nos plus savants, de nos plus estimés confrères a fait remarquer que « les van Eyck » n'ont pas eu pour précurseur un maître déjà célèbre, tel que fut un Cimabuë pour Giotto, un Verrochio pour Léonard, un Pérugin pour Raphaël. A notre sens, il y a là une simple illusion de perspective, illusion que nous avons longtemps, partagée nous-même, et dont la cause est dans la fusion qui s'est faite pour tout le monde entre les œuvres comme entre les noms des deux frères.

En réalité, le précurseur existe ; il s'appelle Hubert van Eyck. L'élève, né vingt ans après lui, (nous verrons plus tard que cet intervalle n'est pas imaginaire), a dépassé son maître, il s'appelle Jean van Eyck. Que faut-il de plus ?

L'intervalle, dira-t-on, est un peu court ? Pas plus court qu'entre Verrochio, né en 1432, et Léonard, né en 1452.

Ces remarques, nous semble-t-il, permettent de ramener à des proportions historiques et humaines, sans la rabaisser aucunement, la génération en apparence spontanée et presque miraculeuse de la peinture flamande aux premiers jours du XVe siècle. Par ces considérations, qui ne sont pas toutes également neuves, la suite des temps est mieux renouée ; la part d'influence des grands créateurs successifs et, après eux, de leurs ouvrages, est reconstituée au moins dans ses grandes lignes, conformément à la loi de *filiation* (le mot est d'Auguste Comte) qui régit l'histoire en général, l'histoire de l'art en particulier ; et peut-être avons nous, en passant, ajouté aux notions aujourd'hui reçues quelques rayons encore bien crépusculaires, qui contribueront, espérons-le, à rendre un peu moins obscur le mystérieux problème des éclosions d'art.

DÉTAILS BIOGRAPHIQUES.



MALGRÉ les recherches de nombreux érudits, parmi lesquels, au premier rang, le Comte de Laborde, la biographie des frères van Eyck, celle d'Hubert surtout, reste encore fort incomplète. En voici les fragments, conservés par la tradition ou retrouvés dans les archives.

Et d'abord, on a beaucoup discuté sur le lieu de naissance des frères van Eyck. La première mention qui en ait été faite se trouve dans la poésie composée en 1559 par le peintre gantois Lucas de Heere, qui est restée longtemps exposée dans la chapelle même du retable de l'*Adoration de l'Agneau* (1).

Le texte original, que tous les historiens, y compris Van Mander, ont reproduit non sans quelques variantes, se trouve à la bibliothèque de Gand. La poésie était précédée de ces mots :

« Louange de l'œuvre picturale qui se trouve dans la chapelle de saint Jean, faite par maître Jean, l'Apelle flamand, né à Maesheyc. »

A la fin de sa poésie l'auteur dit encore une fois que Jean « est issu de la chétive ville de Maesheyc » (1).

Au cours de près de trois siècles, aucun écrivain de Gand ne s'est élevé contre cette mention du lieu de naissance de Jean. Les Gantois avaient intérêt, cependant, s'ils l'avaient pu, à revendiquer pour leur ville l'honneur d'avoir été le berceau des créateurs de l'art flamand.

---

(1) M. l'abbé Joseph Coenen a repris cette discussion, dans une étude sur *Quelques points obscurs de la vie des frères Van Eyck*. (Leodium, chronique mensuelle de la Société d'art et d'histoire du diocèse de Liége, 5e année, livr. de déc. 1906, janv. et févr. 1907).

D'autre part, le choix d'une localité si lointaine et si peu connue ne peut guère s'expliquer, à notre avis, que par l'existence d'une tradition sérieuse.

Il est vrai qu'en 1847 un certain Goetgebuer montra la copie d'un texte qu'il disait avoir trouvé dans les registres de l'ancienne Confrérie de Notre-Dame aux Rayons, établie dans l'église même de saint-Jean, aujourd'hui saint-Bavon. Rien n'était plus catégorique. On y lisait les noms de quatre membres inscrits à cette Confrérie : « Maître Jean et sa femme, Marguerite Van Huitfange, inscrits en 1391 ; maître Rubrecht Van Hyke, en 1412 ; Mergriete van Hyke, en 1418 ». Malheureusement, ce texte fut reconnu apocryphe par l'archiviste Victor Van der Haeghen. En tout cas, il n'aurait pas tranché la question d'origine. De plus, il était accompagné d'un autre texte produit par le même Goetgebuer ; et celui-là, reconnu parfaitement authentique, tiré des comptes de la ville, disait que les héritiers de « Luprecht Van Eicke » avaient payé 6 sols à la mort de leur parent ; ce qui prouvait que les héritiers de Luprecht (forme altérée et flamande d'Hubrecht) n'étaient pas bourgeois de Gand. L'opinion favorable à Maeseyck conservait donc une vraisemblance qui ne fit que s'accentuer quand le Comte de Laborde publia, en 1850, le document suivant, extrait des comptes de Philippe-le-Bon conservés aux archives de Lille (Recette générale de l'année 1448-1449).

« A Lyennie (M. Pinchart a lu plus exactement Lyévine), fille de Jehan van der Eecke, jadis peintre, valet de chambre de Monseigneur, pour don que mon dit seigneur lui a fait, pour une fois, pour Dieu et en aumône, pour soi aider à mettre religieuse en l'église et monastère de Maseck (il faut lire Maseek) au pays de Liége, XXIII fr.» (lisez livres). Le choix d'un couvent de Maeseyck devient tout naturel, si cette ville était le lieu de naissance du père de Liévine. Il est donc tout-à-fait vraisemblable que la famille des frères van Eyck avait pour lieu d'origine Maeseyck.

Quel peut être le nom de famille des frères Van Eyck ? La question

vient d'être posée, sinon tout à fait résolue, par l'abbé Coenen (1), dans son mémoire déjà cité.

En 1861, M. James Weale publia tous les noms, plus ou moins semblables. à celui des Van Eyck, qu'il avait recueillis dans les années 1416 à 1450 du registre où l'on inscrivait les étrangers qui achetaient à Bruges le droit de bourgeoisie. Parmi ces mentions, l'abbé Coenen reproduit la suivante :

« Reçu le 9 septembre 1434 de Janne Tegghe, *né à Maesheic* au pays de Liége, XII livres en vieille monnaie, donc x livres ».

Et il ajoute en substance : parmi les 21 inscrits, un seul est taxé plus cher (14 livres) que Jean Tegghe, les autres n'en payant que 6, chiffre ordinaire, ou même 3 ; d'autre part, on sait que Philippe-le-Bon a été le parrain, par procuration, d'un enfant de Jean Van Eyck, et il est à peu près évident que le duc a choisi le premier-né pour faire cet honneur à Jean ; le baptême eut lieu en juillet 1434, ce qui correspond bien, pour la date, avec la supposition que le mariage du peintre aurait eu lieu aux environs du 9 septembre 1433, et alors, rien de plus naturel que l'inscription de Jean, à cette dernière date, comme bourgeois de Bruges. Tout est logique si l'on admet que Jean Van Eyck et Jean Tegghe ne font qu'un, et que le peintre est bien né à Maeseyck. Si l'on tient pour non avenues toutes ces concordances on est obligé de supposer, d'abord, que Jean Van Eyck ne s'est jamais fait inscrire comme bourgeois de Bruges ; ensuite, qu'au moment précis où il avait d'excellentes raisons pour le faire, il y avait à Bruges un autre *Jean,* riche, *né à Maeseyck*, qui aurait acquis le droit de bourgeoisie. A moins que M. J. Weale, qui connaît si bien les Brugeois de ce temps-là, ne possède sur Jan Tegghe des documents contraires à cette thèse, il faudra admettra comme vraisemblable que les frères Van Eyck s'appelaient : Hubert, Jean et Lambrecht Tegghe et qu'ils étaient nés à Maeseyck.

(1) Leodium, déc. 1906, p. 138.

L'abbé Coenen croit devoir faire descendre jusque vers 1390 la date de la naissance d'Hubert. C'est sur les dates de naissance des deux frères que l'imagination des historiens s'est donné carrière ; à propos de Jean, surtout, que Sandrart et Descamps font naître en 1370 ; Crowe et Cavalcaselle, vers 1382-1386 ; Ruelens, en 1385 ; Villot, en 1390 ; Waagen, en 1396 ; le chanoine Carton, entre 1396 et 1400. Pour le moment, tenons-nous en aux dires de Carel Van Mander, qui place la naissance d'Hubert vers 1366, celle de Jean « un certain nombre d'années plus tard ». Nous reviendrons sur la question après l'examen de *l'Homme au turban* de la National Gallery.

Hubert était déjà, en tous cas, très connu comme peintre dès 1413 ; à cette date, un Flamand, Jean de Visch, lègue à sa fille une peinture « de maître Hubert ». Puis, le silence se fait sur Hubert jusqu'en 1424, date à laquelle les comptes de la ville de Gand signalent une visite faite par le « magistrat » de la ville dans l'atelier du maître pour y voir un tableau auquel il travaillait. Au cours de la même aunée, la ville lui paie « 5 escalins de gros pour deux volets qu'il a faits sur la commande des échevins ». L'année suivante, les comptes mentionnent 6 gros donnés gracieusement aux varlets (élèves, praticiens) de maître Hubert.

En 1426, le testament de Robert Poortier et de sa femme nous apprend que les deux époux ont fait faire dans une chapelle de l'église Saint-Sauveur un autel « sur lequel sera placée une image de saint Antoine qui est en ce moment chez Maître Hubert le peintre, avec divers autres ouvrages destinés au même autel ».

Il ne reste plus à citer qu'un seul document, le plus important de tous ; c'est l'inscription tracée au bas de l'extérieur des volets du polyptyque de Gand, d'où il résulte qu'Hubert fut chargé de l'exécution du fameux retable ; que Jean, sur la prière de Jodocus Vydt, le termina, et que l'œuvre fut exposée le 6 mai 1432. Nous étudierons cette inscription.

Hubert, son épitaphe nous l'apprend, mourut le 18 septembre 1426. Il fut enterré dans la crypte de l'église Saint-Jean (aujourd'hui Saint-

Bavon) de Gand, au-dessous de la chapelle du retable. Mais, dès 1533, à la suite d'un remaniement de la crypte, ses restes, exhumés, furent enterrés dans le cimetière de l'église. Il faut bien qu'à ce moment là sa renommée ait encore été grande, puisqu'on exposa en plein air, dans le cimetière, son bras droit enfermé dans une boîte en fer.

La pierre tumulaire, mutilée pendant les troubles iconoclastes de 1578, ne tarda pas à être mise au rebut (1589) ; elle fut retrouvée en 1892 dans les matériaux de démolition du portail septentrional de Saint-Bavon et envoyée au musée lapidaire de la ville.

Revenons en 1426. Les comptes des droits d'issue de Gand pour cette année mentionnent le paiement d'un droit de 6 escalins de gros par « les héritiers d'Hubert Van Eyck » (Lubrecht Van Heyke) ce qui prouve, nous l'avons dit, que les frères du défunt, savoir Jean et Lambert, étaient domiciliés hors de Gand ainsi que leur hypothétique sœur Marguerite.

Les documents, qui concernent Jean, sont plus nombreux. On ignore sur quelles « recherches et supputations » Carel Van Mander se fonde pour admettre que Jean inventa la peinture à l'huile vers l'an 1410. Mais on sait qu'en 1422, la somme de 12 sols fut versée à l'artiste « *Johanni de Yeke, pictori* » en paiement de la peinture d'un cierge pascal qu'il avait faite pour la cathédrale de Cambrai. Au cours de cette même année, il entra comme peintre et valet de chambre au service de Jean de Bavière, dit Jean-sans-Pitié, et y resta sans doute jusqu'à la mort du duc, (6 janvier 1425). Il avait occupé son temps, du 24 octobre 1422 au 11 septembre 1424, à la décoration du palais du duc à La Haye. Malheureusement, aucune trace ne subsiste de ce travail.

Le 19 mai 1425, il était choisi par le duc de Bourgogne Philippe-le-Bon, aux gages de 100 livres par an, comme peintre et valet de chambre. En août 1425, il était appelé à Lille, où il eut un domicile pendant plus de deux ans. Le duc, en effet, à la saint-Jean des années 1426 et 1427 paya le loyer de la maison que son peintre y occupait.

Cependant l'artiste fut peu sédentaire. Le 26 août 1426, il recevait, sur l'ordre de Philippe-le-Bon, 91 livres 5 sols pour un certain « pèlerinage » que le duc lui ordonnait et « certain lointain voyage secret que semblablement il lui a ordonné faire en un certain lieu que aussi ne veut autrement déclarer ». Le 27 octobre 1426, Jean reçoit un nouveau versement de 360 livres de 40 gros « pour certains autres voyages secrets en certains lieux dont il ne veut autre déclaration être faite ». En 1427, sur l'ordre du duc, il reçoit deux gratifications, l'une de 29 livres, l'autre de 100 livres « pour considération des bons et agréables services qu'il a faits de son métier et autrement et pour l'aider et soutenir à avoir ses nécessités, afin plus honnêtement il le puisse servir ». Le 27 octobre 1427, jour de la Saint-Luc, invité par la gilde des peintres, il se rend à Tournai, où la Ville lui offre quatre lots de vin. L'artiste fait encore, en 1428, « certains voyages secrets » ; puis vient le grand voyage en Portugal.

Le 9 octobre 1428, une ambassade montée sur deux galères partit, sous la direction du sire Jean de Roubaix, pour négocier le mariage du duc, veuf de Bonne d'Artois depuis 1525, avec Isabelle, fille de Jean I[er], roi de Portugal. Après les fêtes et négociations qui firent l'objet du rapport, « les ambassadeurs, par un nommé maître Jehan de Eyck, varlet de chambre de M. d. seigneur de Bourgogne et excellent maître en art de peinture, firent peindre bien au vif la figure de madite dame l'infante Elisabeth », puis « envoyèrent la figure de la dite dame faite par peintre comme dit est ». Les galères du sire de Roubaix rentrèrent au port de l'Ecluse le 6 décembre 1430.

Le peintre s'établit-il à Bruges dès son retour ? Cela est fort probable. On sait, en tous cas, que Jean quitta Bruges en 1431 pour aller recevoir à Hesdin des instructions de son maître, et qu'à partir du 24 juin 1432, il paie la rente d'une maison située dans la Rue Neuve Saint-Gilles, tout près du Pont Saint-Gilles. Il l'avait donc achetée, très probablement après le 24 juin 1431.

En résumé, ce n'est qu'en 1431 et pendant les premiers mois de

l'année suivante que Jean a pu travailler à la terminaison du retable, qui, d'après l'inscription qu'il porte, fut exposé le 6 mai 1432. Détail important, qui permettra de déterminer la part du travail de Jean dans le polyptyque.

D'après une note retrouvée par M. James Weale dans les comptes de la ville de Bruges, le bourgmestre et les échevins, entre le 17 juillet et le 16 août 1432, se rendirent chez lui pour voir des tableaux qu'il avait peints ; ils laissèrent aux valets une gratification de 5 escalins de gros.

Le 13 mars 1434, le duc réprimande par lettre ses receveurs de Flandre, qui se sont mis en retard pour le paiement de la pension de Jean, et il le fait dans des termes hautement élogieux pour l'artiste, disant qu'il veut lui demander de grands ouvrages et qu'il n'en saurait trouver un « si excellent en son art et science ».

M. James Weale a encore trouvé deux documents. Le premier prouve que Jean a touché pour la dernière fois le quartier de sa rente et en a donné quittance le 24 juin 1441. Ce n'est donc pas en 1440 qu'il est mort, comme pouvaient le faire croire les registres de l'église Saint-Donatien de Bruges, mais en 1441, après le 24 juin. Le second document qui permet de préciser un peu davantage l'epoque de la mort de Jean, est la mention du don, en date du 22 juillet 1441, que fait à « damoiselle *Marguerite,* veuve du dit feu Jehan Van Eyck, qui « trépassa *environ* la fin du mois de juin au dit an 1441 », d'une somme équivalente à la moitié de la rente annuelle que recevait Jean. Étant donné que l'obituaire de l'église donne la date du 9 juillet comme celle du service du bout de l'an, il est très probable que l'enterrement eut lieu le 9 juillet 1441 ; on ignore pourtant de combien, exactement, la mort du grand artiste précéda la dernière cérémonie.

De l'ensemble de ces documents, si peu nombreux qu'ils soient, on peut conclure en quelle faveur le duc de Bourgogne tenait son valet de chambre. Jean Van Eyck avait trouvé un maître et seigneur digne de son génie.

LE RETABLE — SA DESCRIPTION ET SON HISTOIRE.

LES PORTRAITS DES DEUX FRÈRES.

C'est l'heure des vêpres à Saint-Bavon de Gand. Guidées par les intonations du serpent, les voix graves des chantres et des prêtres alternent avec celles des enfants de chœur. Puis l'officiant psalmodie à mi-voix des paroles mystérieuses, auxquelles la foule dont l'église cst pleine répond par un murmure contenu, profond et puissant. Une atmosphère de piété flotte sous les grandes voûtes, autour des hauts piliers encore presque romans. Les derniers répons étouffés des fidèles viennent de s'éteindre ; un chœur d'hommes et d'enfants, soutenu par la basse majestueuse de l'orgue, entonne un chant d'adoration et de triomphe qui remplit tout le vaisseau de l'église. C'est pendant cette minute de ferveur enthousiaste qu'il faudrait inviter la foule à venir admirer le polyptyque.

Profitons de ce moment pour le décrire tel que les fidèles pouvaient le voir avant son démembrement. Le bas du retable fermé reproduit (à droite et à gauche des statues de marbre blanc de saint Jean-Baptiste, précurseur, et de St. Jean l'Evangéliste, biographe de l' « Agneau »), les portraits agenouillés des donateurs, Jodocus Vydt et sa femme. A l'étage moyen des volets, dans une salle dont les larges fenêtres géminées laissent voîr un coin de ville (probablement un quartier de Gand), a lieu la scène de l'Annonciation ; au dessus, dans des demi-lunes, apparaissent les prophètes juifs, Zacharie et Michée, les sibylles païennes d'Erytrée et de Cumes, annonciateurs du « roi d'Israël » qui sera en même temps l'Agneau



HUBERT ET JEAN VAN EYCK

LE RETABLE DE L'ADORATION DE L'AGNEAU (ouvert).

Cathédrale Saint-Bavon, Gand.

Avec autorisation de la Société photographique, Paris.



HUBERT VAN EYCK

LE RETABLE DE L'ADORATION DE L'AGNEAU (fermé).

(Cathédrale Saint-Bavon, Gand).

(Avec autorisation de la Société photographique, Paris.)

et réalisera le mystère de la Rédemption. Tout cela devait être absolument familier aux assistants.

Le retable ouvert reprend et complète l'idée mystique. Aux deux bouts extrêmes de la rangée supérieure, les figures nues d'*Adam* et d'*Eve* rappellent la faute que le sacrifice de l'Agneau pouvait seule racheter. Entre nos premiers parents, Dieu-le-Père bénissant, armé du sceptre et tout constellé d'or et de pierreries, trône dans sa majesté ; à sa droite, Marie, non moins richement vêtue et couronnée, murmure une prière qu'elle lit dans un riche missel ; à sa gauche, saint Jean-Baptiste, un livre sur les genoux, lève la main pour bénir ; tandis que, sur deux volets symétriques, des anges chanteurs et des anges musiciens entonnent un hymne de glorification. Au dessous, le panneau central. avec les quatre volets qui le continuent, déroule dans un paysage, image du paradis, la scène de l'Adoration de l'Agneau, telle que la décrivent la *Légende dorée* et l'Apocalypse. Au loin, les anges et les archanges à genoux, chargés des instruments de la passion, les saints martyrs, les saintes martyres portant des palmes entourent et glorifient le Sauveur du monde figuré par l'Agneau sur l'autel.

En avant, autour de la fontaine de vie dont l'eau représente le sang de l'Agneau, les Apôtres et les Précurseurs agenouillés ; à gauche, les pieux laïques, parmi lesquels Virgile ; à droite les saints ecclésiastiques se pressent pour adorer, pendant que les Juges intègres et les Chevaliers du Christ à cheval, les Ermites et les Pélerins dans un attirail plus modeste, se pressent à travers les profondes vallées d'un paysage rocheux et verdoyant. Les chroniqueurs assurent qu'une prédelle, aujourd'hui perdue, qui courait au dessous du retable ouvert, ajoutait à cet hymne triomphal de couleurs et de formes, la leçon contenue dans les scènes du Jugement dernier.

Nous avons voulu seulement donner l'impression d'ensemble telle que l'éprouvaient les contemporaine du retable aujourd'hui démembré, dont chaque partie exigera un examen esthétique et technique spécial.

Mais d'abord voyons ce qu'il peut nous dire en tant que document. Nous placerons tci quelques remarques au sujet de l'inscription latine tracée sur le bas de l'extérieur des volets. Cette inscription a souffert, mais elle est vierge de retouches. Ensevelie depuis la fin du XVIe siècle sous une couche uniforme de couleur, Waegen la retrouve en 1823. Elle est parfaitement lisible, sauf trois mots ou fractions de mots plus ou moins effacés. La voici complétée, d'après une copie du XVIe siècle qui faisait partie d'un recueil d'inscriptions :

(PICTOR) HVBERTVS E EYCK MAJOR QVO NEMO REPERTVS
INCEPIT. PONDVS. Q(VOD) JOHANNES ARTE SECVNDVS
(FRATER PERF) ECIT IVDOCI VYD PRECE FRETVS.
VERSVS SEXTA MAI VOS COLLOCAT ACTA TVERI

Et voici le résultat de l'examen très attentif que nous en avons fait. Les distances réciproques des lettres ne sont pas mathématiquement égales dans tout le cours de l'inscription, non plus que celles des jambages, ni l'épaisseur de ceux-ci. Mais, si l'on superpose deux mots quelconques, les chevauchements des lettres ne sont jamais assez importants pour égaler la demi-distance de deux jambages voisins. La superposition est donc toujours satisfaisante. Nous avons acquis par des mesures précises la certitude que PERFECIT est le mot réellement existant dans l'inscription. La largeur et le nombre de jambages qui le constituent se superposent exactement à d'autres mots des trois premiers vers ; mais surtout les taches de couleur noire qui subsistent encore conviennent au mot PERFECIT et *ne peuvent convenir qu'à lui.*

Il faut donc résolumenl écarter les lectures : FRATER PERFECTVS et PERFECIT LETVS, qui ne cadrent nullement avec les restes de couleur.

Une vérification semblable nous permet de considérer comme certaine, pour le premier mot du premier vers, la lecture PICTOR.

Quant à FRATER ou à tout autre mot qui le remplacerait, il est complètement et absolument effacé, laissant voir intact le bois du cadre.



Hubert van Eyck

Portrait présumé de JEAN VAN EYCK, fragment du volet « Les Juges intègres » du retable de l'Adoration de l'Agneau.

(Musée de Berlin).



Hubert van Eyck

Portrait présumé de HUBERT VAN EYCK, fragment du volet « Les Juges intègres » du retable de l'Adoration de l'Agneau.

(Musée de Berlin).



Toutefois étant donné que les deux autres mots litigieux, *pictor*, et *perfecit* sont exacts dans le texte que nous avons reproduit, il faudra attacher plus de créance qu'auparavant à la version du XVI[e] siècle, copiée directement ou indirectement sur le retable ; ce qui revient à dire que le mot *frater* est très probablement juste. Quant aux objections au mot *perfecit* fondées sur les règles de la versification léonine, elles tombent par ce fait que le mot *perfecit*, à l'exclusion de tout autre, existe réellement dans le troisième vers. D'ailleurs, dans les inscriptions lapidaires, la rime intérieure du vers léonin manque souvent.

Pendant fort longtemps, même à Saint-Bavon, il semble que le nom des auteurs du retable ait été oublié des sacristains qui le montraient. Otto Seeck, d'après un manuscrit retrouvé par Karl Voll, reproduit le passage, devenu célèbre, du carnet de voyage (1495) de Jérôme Münzer, médecin nurembergeois, où se trouve la description du polyptyque. Cette description, assez fidèle et très enthousiaste, ne mentionne pas l'inscription du retable (qui n'était évidemment jamais fermé) ni par conséquent, les noms de ses auteurs.

En 1520, Albert Dürer, ne parle pas non plus de l'inscriptien du retable ; il appelle celui-ci « le tableau (d'autel) de Jean » et il n'y a aucun doute, que Dürer veuille parler de Jean Van Eyck. Aurait-il deviné le nom d'un des auteurs par la comparaison avec la Vierge Van der Paele de Bruges, qu'il venait de voir ? A notre avis, si le nom des Van Eyck, comme auteurs du retable, avait été, en 1520, tout à fait ignoré — ce qui est très-possible — des sacristains de Saint Bavon et — cc qui est plus invraisemblable, — des peintres de Gand, Dürer n'eût pas manqué de mettre en relief la découverte due à sa perspicacité. D'autre part, il faut bien que le nom d'Hubert soit resté célèbre pour qu'en 1533, on ait exposé son bras droit dans une boîte en fer, au-dessus de sa tombe.

Mais si les noms des deux frères étaient très probablement connus auparavant, c'est vers 1560 qu'ils furent remis en lumière, lorsque Lancelot Blondel et Jean Scorel furent chargés de nettoyer le retable et que

Michel Coxie en exécuta une copie pour Philippe II. C'est alors que ces artistes découvrirent l'inscription en vers, dont personne n'avait fait mention auparavant. C'est certainement aussi en ce moment qu'ils remarquèrent dans le volet des *Juges intègres*, les deux personnages, l'un âgé d'environ cinquante cinq ans, l'autre d'environ trente-cinq, qui leur parurent être, en toute vraisemblance, les portraits des deux frères.

De savants critiques, parmi les quels M. James Weale, ont vu dans cette hypothèse, qui s'était accréditée, une simple légende ; et nous étions tout disposé à partager leur opinion, quand une remarque fortuite, faite à propos d'une œuvre de Jean, nous a forcé de considérer cette légende comme l'expression de la vérité.

L'*Homme au turban*, de la National Gallery, n'est pas seulement un des plus beaux portraits du maître : il offre, en outre, tous les caractères d'une œuvre où le peintre et le modèle ne font qu'un. C'est le portrait de Jean par lui-même. Dans cette effigie si particulièrement soignée, la bouche au coins serrés, les marines gonflées, les yeux légèrement clignés ne sont pas ceux d'un modèle qui pose, mais ceux d'un artiste qui concentre son attention sur sa propre image vue dans un miroir. Telle est la conviction que nous avons acquise par le seul examen du portrait.

Nous avons eu alors la curiosité de rechercher si l'un des Juges intègres ressemble à l'effigie de Londres. Bien que celle-ci représente un homme de quarante-sept à quarante-huit ans et celle du retable un homme de trente-cinq ans environ, la ressemblance est indéniable, à condition que l'on n'en juge pas uniquemant par l'impression générale, qui risque d'être subjective, mais par un examen détaillé de tous les traits. Dans l'intervalle, le modèle-peintre avait un peu maigri ; mais, l'artiste, à trente-cinq ans, avait déjà, bien marqué, un sillon dans la joue, un creux sous la pommette. Le nez, aussi, est bien le même, avec sa pointe molle et un peu tombante, sa racine élargie, d'où partent, comme des ailes d'oiseau, des sourcils courts et des arcades sourcilières proéminentes. L'identité, à la couleur près, des deux chaperons, qui semblent avoir été



JEAN VAN EYCK
L'HOMME AU TURBAN.
National Gallery, Londres

copiés l'un sur l'autre et dont la forme très spéciale, celle d'un foulard négligemment noué, ne se rencontre nulle part ailleurs, vient à propos pour appuyer très nettement nos conclusions.

Que dit l'âge du modèle de Londres ? Si l'on tient compte de ce fait que jadis, la vieillesse apparente commençait plus tôt qu'aujourd'hui, on peut attribuer au modèle, à très peu près, 47 à 48 ans, ce qui reporte la date de sa naissance (le portrait étant daté du 21 octobre 1433) vers 1385 ou 1386. D'autre part tout le monde s'est mis d'accord pour évaluer à une vingtaine d'années la différence d'âge qui sépare dans le volet de Gand les deux figures, d'ailleurs non sans ressemblance entre elles, dans lesquelles, dès le XVI[e] siècle, on avait cru reconnaître les deux frères. Cela nous conduit, pour la naissance d'Hubert, à 1365 ou 1366. Or, Van Mander dit qu'Hubert est né « vers 1366 ».

Pour écarter la possibilité d'une erreur personnelle, nous avons prié plusieurs amis, non prévenus, d'évaluer l'âge du modèle en tenant seulement compte de ce fait indéniable que les gens d'autrefois vieillissaient un peu plus vite qu'aujourd'hui, les évaluations ne sont tenues, sans exception, entre les deux chiffres 45 et 50.

L'opinion de ceux qui avaient cru reconnaître les deux frères dans deux personnages du volet de Gand se trouve donc fortifiée d'une manière inattendue ; et la date du portrait de Londres prête un singulier appui au dire de M. Van Mander sur l'époque probable (1366) de la naissance d'Hubert, en même temps qu'elle nous éclaire sur celle de la naissance de Jean.

Ces remarques permettent de tirer encore une autre conclusion. Si le portrait de Londres, daté de 1433, est bien un autoportrait, comme cela nous paraît certain, le portrait du volet, qui le représente plus jeune de douze à treize ans, doit avoir eté exécuté en 1420 ou 1421. Il n'aurait guère pu, en effet, l'être plus tard, puisque Jean, dès 1422, était à Cambrai, puis à La Haye, où il devait rester jusqu'en 1425.

En somme, il est plus probable que jamais qu'Hubert est né « vers 1366 » et, par suite, que Jean est né vers 1386.

CALCUL DE PROBABILITÉS.

L'INVENTION DE LA PEINTURE A L'HUILE.



Hubert Van Eyck, longtemps, a été comme n'existant pas. Il ne subsistait de lui que la tradition qui lui accordait une part dans le fameux retable de Gand. Quelle portion de l'œuvre était de sa main ? On l'ignorait. Quand à ses autres ouvrages, ce qu'on savait de positif à leur sujet se réduisait â rien. Depuis quelques années seulement les historiens d'art cherchent sérieusement à ressusciter son œuvre ; mais les opinions sont encore très discordantes. En dehors des compositions qui faisaient partie du retable et que l'on attribue à « Hubert et Jean Van Eyck » conjointement, il n'y a pas dans une seule collection publique, un seul tableau, un seul panneau, un seul volet, portant le nom de Van Eyck, qui soit attribué à Hubert. C'est Jean qui règne sans partage sur les cartouches et dans les catalogues !

La recherche, en dehors du retable, de l'œuvre ou d'une partie de l'œuvre d'Hubert parmi les tableaux attribués à Jean est-elle légitime ? D'aucuns prétendent que le problème est insoluble. D'ailleurs, qui peut savoir, disent-ils, si tous les tableaux d'Hubert, en dehors du retable, ne se sont pas perdus?

Voilà une première question à résoudre. Elle peut l'être facilement, sans en avoir l'air.

Supposons qu'au moment de la mort de Jean, il ait existé trente tableaux de chacun des deux frères : combien y a-t-il de chances pour que les trente ouvrages d'Hubert aient tous disparu, tandis que ceux de Jean se seraient tous conservés ?

Ces 60 tableaux, qui portaient le même nom de famille, ont eu un prix égal aux yeux de leurs propriétaires. Ils ont couru les mêmes hasards, les mêmes dangers. On peut donc raisonner sur ce groupe d'œuvres d'art comme on le ferait sur 60 boules, dont 30 blanches et 30 noires, enfermées dans une urne, et se poser cette question :

— Combien y a-t-il de chances pour qu'une personne qui plongerait trente fois la main dans cette urne en retire trente boules blanches et pas une noire?

Tout le monde répondra qu'il est infiniment peu probable que cela se produise. On peut donc affirmer *a priori* qu'un certain nombre de tableaux parmi ceux que l'on attribue encore officiellement à Jean, sont l'œuvre d'Hubert (1).

Notre calcul est fondé, naturellement, sur cette hypothèse à peu près évidente, que les chances de disparition étaient les mêmes pour les deux frères. Or, un critique très avisé y a fait une objection, très grave au premier coup d'œil : — Hubert, beaucoup plus âgé que son frère, a longtemps travaillé avant le perfectionnement de la peinture à l'huile. Donc la plupart de ses tableaux, le retable de Gand mis à part, ont dû être peints à la détrempe. Et vous savez que, dans les Flandres, il n'y a presque pas d'exemple d'un tableau, exécuté à l'aide de ce procédé, qui se soit conservé jusqu'à nos jours ; tandis que les musées allemands en sont remplis. Dans le pays où fut « inventée » la peinture à l'huile, un certain mépris planait sans doute sur la détrempe. Ainsi, s'expliquerait tout naturellement la disparition de l'œuvre presque tout entier d'Hubert.

Cette objection serait forte, si elle reposait sur des documents précis.

---

(1) Le nombre cherché est donné par la formule :

$$\frac{30}{60} \times \frac{29}{59} \times \frac{28}{58} \times \cdots \times \frac{3}{33} \times \frac{2}{32} \times \frac{1}{31}$$

Il y a quatre quintillons — en d'autres termes, quatre milliards de milliards de chances contre une pour que toutes les boules retirées de l'urne ne soient pas des boules blanches.

Mais rien ne prouve qu'Hubert Van Eyck ait jamais employé la détrempe. Le raisonnement repose tout entier sur la tradition qui attribue à Jean le perfectionnement décisif de la peinture à l'huile. Nous ne considérons pas cette tradition comme un vain bruit. Mais, à notre avis, Van Mander a trop pris au pied de la lettre le mot « invention ». Il s'est imaginé qu'avant les frères van Eyck «on ne connaissait *aucun autre procédé* que celui de la fresque, employé en Italie », dans lequel il comprend évidemment la détrempe. Il en conclut, logiquement en apparence, que « les frères Van Eyck ont produit beaucoup d'œuvres à la colle et au blanc d'œuf. »

En réalité, on ne connaît des frères Van Eyck qu'un seul ouvrage peint sans huile ; c'est le portrait d'une « Portugaloise » cité dans l'inventaire des tableaux de Marguerite d'Autriche ; encore est-il de Jean et de l'époque de son voyage en Portugal. On pourrait peut-être en ajouter un second, le *Portrait de moine* du musée de Montauban que nous attribuons à Hubert avec quelques réserves. Si les tableaux flamands antérieurs aux Van Eyck ont disparu, le fait a une explication bien simqle : c'étaient des œuvres médiocres. Au cours du XIV[e] siécle, tout ce qu'il y avait de jeunes artistes d'avenîr en Néerlande venait faire ou achever son éducation en France, prenait le style français et restait chez nous. Il n'est pas impossible qu'Hubert, dans sa jeunesse, ait exécuté à la détrempe quelques tableaux qui auraient disparu depuis, mais nous croyons pouvoir démontrer, dans la suite de ce travail, que, dès les environs de 1400, Hubert a employé couramment le procédé de peinture à l'huile.

En fait, avant l'invention de Jean Van Eyck, la peinture à l'huile existait depuis des siècles, depuis le moine Théophile, mais avec des procédés si peu commodes, qu'on lui préférait presque toujours la détrempe. Presque toujours, mais non toujours ; dans plus d'une texte aujonrd'hui connu et souvent cité, tel artiste reçoit, dès le XIV[e] siècle, la commande d'une peinture « à l'huile ». Hubert fit probablement subir au procédé de peinture à l'huile un premier perfectionnement : nous croyons

avoir réuni, en effet, par l'examen de ses œuvres identifiées, des preuves esthétiques et techniques (à déduire plus tard) assez fortes pour établir que les peintures d'Hubert offrent presque toutes *de légers empâtements* et qu'elles sont exécutées par un procédé très voisin de celui qu'on emploie aujourd'hui.

Dans les peintures authentiques de Jean, par contre, les empâtements sont remplacés par des tons unis et transparents, comme cela se remarque aussi, du reste, chez P. Christus, le maître de Flémalle, Rogier, Memling.

Jean a inventé non pas la peinture à l'huile, mais un perfectionnement des liquides à incorporer aux couleurs. Hubert a dû prendre de ce perfectionnement ce qui lui permettait de conserver une exécution grasse et légèrement empâtée ; Jean a préféré y puiser le moyen de peindre par « glacis ». Nous employons cette dernière expression, que l'on a appliquée un peu abusivement aux peintures du XVe siècle, pour désigner l'emploi habituel de couleurs *transparentes* dans les ciels et même dans les chairs, mais surtout dans les draperies.

Si ces considérations sont l'expression de la vérité — et cela ressortira, nous l'espérons, de l'ensemble de nos travaux sur les Van Eyck — rien n'empêchera de faire remonter à la jeunesse d'Hubert l'emploi de la peinture à l'huile par ce peintre.

Plusieurs historiens d'art supposent que les deux frères ont trop constamment collaboré pour que des différences notables d'exécution puissent les séparer. Nous pensons autrement. A notre avis, Hubert et Jean différaient l'un de l'autre à beaucoup d'égards : il y a entr'eux, au point de vue peintre, une ressemblance de famille ; entre leurs ouvrages, une apparence d'identité, surtout après l'unification produite par le vernis, la patine du temps, les actions chimiques de l'atmosphère sur les couleurs et des couleurs les unes sur les autres. Tant de causes diverses ont fait leurs œuvres jumelles. Les ont-elles faites semblables? Non. Deux jumeaux ne sont pas identiques. On les confond au début, il est

vrai, mais c'est uniquement parce que, sans s'en rendre compte, on attribue indifféremment tantôt à l'un, tantôt à l'autre, les caractères qui les différencient. Pendant huit, quinze jours, parfois davantage, la confusion est absolue. Puis, à un moment donné, inconsciemmeni aussi, on « localise » les différences ; certains détails de traits appellent dans l'esprit un certain nom, une certaine personnalité ; et, une fois la différenciation opérée, on se demande comment quelqu'un pourrait hésiter une seule seconde entre deux physionomies « si différentes » ! La critique se trouve, encore aujourd'hui, à propos d'Hubert et de Jean, dans cette période intermédiaire. Quelques-uns commencent à distinguer les œuvres de deux grands artistes. Mais on n'a pas encore fortement résumé *l'ensemble* des caractères qui s'appliquent à l'un ou l'autre. Chacun a déterminé dans les ouvrages qui forment le groupe Van Eyck certains traits particuliers. Mais ces traits, assez distincts, sont parfois secondaires. Plusieurs critiques établissent, dans ce groupe, des classifications artificielles, fondées sur des observations insuffisamment caractéristiques.

Ces considérations générales nous ont paru devoir être consignées ici, comme préparation à l'étude des caractères qui différencient les deux frères. Nous essaierons de déterminer ceux-ci d'abord dans le retable, seul ouvrage où l'on ait historiquement la preuve que les deux frères ont eu chacun leur part, grande ou petite.

L'INTÉRIEUR DU RETABLE.
PART D'HUBERT ET DE JEAN.

AUTE d'avoir le retable entier sous les yeux ou de le voir en esprit dans son ensemble, c'est par la considération de subtiles nuances que la majorité des historiens d'art ont cherché à résoudre le problème de la séparation. Après être tombé dans le même genre d'erreur, nous croyons aujourd'hui voir plus juste ; et ce qui nous encourage à ne pas croire à quelque nouvelle illusion, c'est que nos résultats concordent avec ceux que certains chercheurs récents ont obtenus par d'autres moyens.

Citons rapidement les principales opinions émises par les critiques du siècle dernier.

Waagen jugeant d'après les ouvrages qui sont « incontestablement » de Jean, savoir, la *Vierge Pala* de Bruges et « le *Sacre de Thomas de Cantorbery* » (!) de la collection du duc de Devonshire, accorde à Jean les *Anges chanteurs*, les *Juges intègres*, les *Chevaliers du Christ* et la moitié avoisinante du panneau central ; à Hubert les trois grandes figures et le côté droit du panneau central, les *saints Ermites*, les *Pélerins*, l'*Adam* et l'*Eve*.

Dans une étude qui remonte à vingt ans, le Dr W. Bode a été le premier à faire remarquer, qu'il faut laisser à Hubert la part capitale dans le tableau d'autel de Gand, auquel son frère, souvent absent, n'a pu travailler qu'à partir de 1430. L'auteur « verrait volontiers la main d'Hubert, et seulement la sienne, dans les superbes portraits des donateurs », ainsi que dans les trois grandes figures du panneau central. Il hésite entre Hubert et Jean à propos de l'*Adam* et de l'*Eve*, qu'il attribue d'ailleurs à une seule et même main. Il pense que, dans les *Anges chan-*

teurs et les *Anges musiciens*, on pourrait déjà reconnaître une autre main que celle d'Hubert. Enfin, il attribue avec décision à Jean les panneaux du bas, surtout le panneau central. Il ajoute d'ailleurs que cette question de la part à faire aux deux frères demanderait un examen approfondi des œuvres authentiques de Jean.

M. Kaemmerer (1898) attribue à l'aîné des deux frères, la conception de l'ensemble, les trois grandes figures du retable et une partie du panneau de l'*Adoration de l'Agneau.* Il a remarqué que Jean, étant allé dans la péninsule ibérique, « tandis que rien ne fait supposer un tel voyage de la part de son frère », a vu la végétation méridionale. Il croit donc devoir attribuer à Jean toutes les parties du retable où se trouvent des végétaux exotiques.

M. Otto Seeck, le premier, dès 1899, a restitué à l'aine des deux frères un bon nombre d'ouvrages isolés, et affirmé, après Tschudi, sans attacher à cette remarque toute son importance, qu'Hubert avait dû visiter les pays méridionaux et voir les fresques de Giotto à l'*Arena* de Padoue. Il attribue à Hubert la plus grande partie du retable et « un fragment » du panneau central ; à Jean, le reste de ce panneau, l'*Adam*, l'*Eve*, les figures et une partie du paysage des *Pélerins*, la statue de *Saint Jean-Baptiste,* l'architecture médiane et les nature-mortes de l'*Annonciation,* les deux figures de femmes des *Ermites* et le chevalier barbu des *Juges*.

M. Alfred Marks se croit obligé de supposer un voyage en Italie, mais c'est à Jean qu'il attribue ce voyage, qui serait antérieur à celui de l'ambassade en Portugal. Il attribue à Jean les *Anges chanteurs*, les *Anges musiciens*, tous les fonds de paysage du retable et les volets de l'*Annonciation* du musée de Berlin.

M. Karl Voll se contente d'effacer de la liste des Van Eyck plusieurs ouvrages isolés, notamment le portrait de Jean de Leeuw, du musée de Vienne, l'*Homme à l'œillet*, de Berlin, qui ne lui semblent pas authentiques. Il admet que le retable, sinon par la conception, qui serait d'Hubert, au moins par l'exécution entière, ou finale, — ce qui revient au

même dans son esprit, — serait l'œuvre de Jean, ainsi que tous les tableaux isolés.

Ici devrait se placer, chronologiquement, l'exposé des idées de James Weale ; mais nous leur réservons un examen plus complet. Citons auparavant le grand travail de M. Max Dvorak. Ce très-érudit historien d'art tourne en dérision les procédés de James Weale pour la séparation de l'œuvre des deux frères. Il attribue à Hubert, dans le retable, les trois grandes figures du panneau central, le groupe des évêques et ceux de la partie inférieure de l'*Adoration de l'Agneau ;* à Jean, l'*Adam,* l'*Eve,* l'*Annonciation,* les *Chevaliers du Christ,* les *Ermites,* la partie centrale du fond de paysage et quelques-uns des anges de l'*Adoration de l'Agneau.* Il met fort au-dessus d'Hubert son frère Jean, le plus grand peintre, « avec le Titien », dit-il, qui ait jamais existé.

On le voit, rien ne semble moins résolu que le problème de la séparation. Il faut en conclure que les motifs qui ont dicté les choix étaient insuffisants. Cependant, pour ce qui concerne l'œuvre des deux frères en dehors du retable, la vérité était déjà vaguement entrevue à l'époque (1898) où parut l'*Hubert et Jean van Eyck* de Kaemmere. Cet historien d'art, en effet, ne donne à Jean certains ouvrages qu'avec le correctif d'un point d'interrogation ; et il se trouve que précisément la plupart de ceux-là ont été attribués, dès l'année suivante, à Hubert par M. Otto Seeck. Par malheur, comme nous le verrons, la thèse de ce dernier critique a été gravement compromise, par l'introduction, dans la liste des œuvres d'Hubert, de l'*Homme à l'œillet,* qui est manifestement de Jean, et du *Portrait de vieillard* de la collection Oppenheim, de Cologne, qui, par l'exécution, — et aussi par la coiffure — ne peut être antérieur à la seconde moitié du siècle. D'autre part la distribution que cet historien d'art a faite des diverses parties du retable de Gand entre les deux frères manque de base.

Il était réservé à James Weale de mieux voir la vérité au moyen de remarques faites en partie avant lui, mais qu'il a su rendre fécondes. Trois idées dominantes l'ont guidé.

D'abord, le retable, lui a paru devoir être divisé en deux parties, l'une réaliste, comprenant l'*Adam,* l'*Eve, les Anges chanteurs* et *les Anges musiciens*, l'autre idéaliste, comprenant tout le reste du polyptyque. Sauf une réserve que nous aurons à faire à propos des *Anges musiciens*, c'était la première fois qu'un historien d'art négligeait, dans le retable, les nuances secondaires, pour s'attacher aux différences essentielles.

Ensuite le savant historien d'art a mis en relief, après le Dr Bode, le temps très court dont Jean Van Eyck a disposé pour terminer le retable ; d'où il a conclu que le travail le plus long et le plus minutieux — la partie idéaliste — du retable doit revenir à Hubert, le haut de l'intérieur des quatre volets, à son avis, étant la part de Jean. C'est là le point capital du problème de la séparation. L'auteur a eu le seul tort de ne pas accumuler là-dessus toutes les preuves exigibles.

Enfin, il a étendu ses attributions à Hubert à des ouvrages isolés, au moyen de remarques dont Tschudi et Seeck, ses prédécesseurs, n'avaient pas tiré tout le parti possible, remarques qui prouvent que l'auteur de la partie idéaliste du retable a dû visiter l'Italie et même voir l'*Arena* de Padoue. Il a énuméré les tableaux isolés et les parties du retable où l'on trouve des cyprès, des pins, des *chamaerops humilis,* des palmiers dattiers, des oliviers, des orangers, une statuette en bronze du Dieu Mars, des loggias, des détails d'ornementation, des arrangements de draperies et même des types de figures qui dénotent la connaissance intime de l'Italie et de Giotto.

Notre propre examen du problème de la séparation n'a sérieusement commencé qu'en 1902. En ce moment-là M. James Weale avait opéré, à une petite erreur près, la séparation des parties du retable ; il attribuait en outre à Hubert cinq tableaux dont nous parlerons.

Nous avons ajouté aux critères de l'auteur, la considération de l'*exécution*. Opérant sur cette nouvelle base, nous avions déjà achevé avant la fin de 1904, dans l'œuvre des deux maîtres, le travail de séparation ; travail définitif, nous semblait-il sur la plupart des points.



Photo Hanfstaengl.



Photo Hanfstaengl.

Jean van Eyck
LES ANGES CHANTEURS

Hubert van Eyck
LES ANGES MUSICIENS

volets du « Retable de l'Adoration de l'Agneau » ouvert.

Musée de Berlin.

C'est à ce moment précis que M. James Weale a publié dans le *Burlington Magazine* un nouveau mémoire dans lequel il rendait à Hubert, dehors du retable, non plus cinq ouvrages, mais douze. Sa liste se rapprochait beaucoup de celle d'Otto Seeck ; mais elle avait sur cette dernière l'avantage de n'être pas compromise par de graves erreurs. Et il se trouva que cette liste, obtenue par le rapprochement très ingénieux de menus détails, concordait presque absolument avec la nôtre, qui était seulement plus étendue. Les différences ne portaient que sur un nombre très restreint d'ouvrages.

Une telle concordance, entre Kaemmerer, Seeck, Weale et nous pourrait sans doute, à la rigueur, être le résultat du hasard. Mais il est plus probable, on en conviendra, qu'elle a pour cause la justesse des méthodes employées. Une fois cette remarque faite et cet hommage rendu à qui de droit, étudions le retable en tenant particulièrement compte du style et, plus encore, de l'exécution. Toutes les fois que nous citerons un détail concernant les souvenirs d'art italien et de végétation méridionale, c'est à MM. von Tschudi et Kaemmerer, mais surtout à M. James Weale que nous l'aurons emprunté, sauf mention contraire.

* * *

Si l'on se plaçait au seul point de vue esthétique, il serait naturel de commencer l'étude du retable par le panneau central. Mais le problème de la séparation des deux frères préoccupe en ce moment tous les historiens d'art ; c'est pourquoi nous mettrons en première ligne l'examen comparatif de deux fragments des volets.

Les *Anges chanteurs* et les *Anges musiciens*, par leur grande similitude comme sujet et par leurs divergences non moins importantes au point de vue du style et de l'exécution, semblent avoir été créés exprès pour faciliter la tâche actuelle. On a déjà opposé le caractère réaliste des uns au charme plus idéaliste des autres. Le type des *Anges chanteurs* est moins

gracieux, plus inspiré de la nature ordinaire. Ce sont presque des portraits. Ces habitants du ciel ont conservé les faiblesses terrestres. Sous l'effort du cri musical, ils font d'amusantes grimaces, froncent le nez et les sourcils ; leurs jeunes tempes se rident, leurs mentons se criblent de fossettes. C'est du réalisme tout pur. Mais parlons de la facture. Les cheveux, enroulés en boucles aériennes d'une exécution très-habile, sont pourtant, en règle générale, un peu gros, un peu durs, comme s'ils avaient été copiés de trop près. La règle est la même pour les sourcils. Les têtes, très-solides, supérieurement modelées, manquent un peu de vraie souplesse. De près, tout y est un peu sec : bords des paupières, bouches ouvertes, très variées d'ailleurs, et remarquablement observées. Avec ce défaut, elles ne laissent pas que d'être admirables.

Dans les perles des couronnes, dans les orfrois des bordures, dans les boiseries, qui ont un ton de bois neuf, ce même brin de sécheresse apparaît. Il disparaît dans la draperie rouge de l'ange qui chante au premier plan ; et l'on n'éprouve qu'une admiration sans mélange devant le livre à tranche dorée posé à plat sur le meuble du lutrin, avec sa couverture d'un bleu à demi-clair, rompu, indéfinissable, délicieux, où l'on devine çà et là quelques fleurs d'or brun autour d'une rosace centrale d'or brun aussi, criblée de points d'or très brillants à la fois et très doux. C'est la merveille du panneau, avec le ciel, blanc dans le bas, qui passe par des dégradations insensibles de tons exquis, jusqu'au bleu presque foncé du haut. A peine alourdi par de fins repiquages légèrement violacés, ce ciel, dans son ensemble, a pris le ton presque transparent d'un merveilleux émail.

Les repentirs sont une des preuves de la conscience de l'artiste. En voici deux qui, à notre connaissance, n'ont jamais été signalés. Après avoir terminé l'ange chanteur de profil qui se détache sur le ciel, l'artiste s'aperçut que la lèvre inférieure avançait trop : il en cacha une partie sous un ton de ciel ; et, dans la tête immédiatement voisine, sur le même plan, ayant trouvé que la couronne descendait trop bas sur le front, il la

remonta. Mais le temps a fait repousser les parties sombres cachées ici sous un ton de ciel, là sous un ton de chair, manifestant ainsi l'esprit de consciencieuse recherche du maître.

*
* *

Et maintenant, à qui devons-nous attribuer les *Anges musiciens* ? A un génie tout différent, plus doux, plus tendre, plus délicat, plus raffiné, à un artiste qui connaît la nature, certes, qui est capable de la copier fidèlement, mais qui, en cela idéaliste, ne craint pas de la transformer et de la corriger, sans cesser pourtant de lui être fidèle. Ses anges musiciens, avec leurs doux visages ovales, leurs nez droits, leurs sourcils en arc, dérivent d'un type que l'on rencontre, mais rarement. Ils sont vivants, sans doute, mais, avant tout, ce sont des anges, et, qui plus est, des anges d'une race aristocratique, fins et délicats par les traits du visage, par la proportion des corps, par l'élégance et la morbidesse de l'attitude, par le geste des mains, dont tous les doigts semblent parler. Les anges chanteurs sont des enfants de chœur qui récitent consciencieusement une leçon apprise ; les anges musiciens ne jouent pas de leurs doigts, mais de toute leur âme. Et, chose singulière, pendant que les enfants de chœur plus grossiers d'essence, ont pourtant une sorte de grandeur hiératique, imposante, il se trouve que les anges musiciens, venus plus directement du ciel, ont dans leurs gestes, leurs expressions, et jusque dans les plis de leurs robes, quelque chose de familier qui nous rapproche d'eux. Ils ne sont pas plus vrais, certes non, si l'on prend le mot « vrai » dans le sens que doit y attacher le dessinateur ; mais, au sens poétique, ils sont plus humains, ils touchent davantage notre cœur.

Donc les *Anges musiciens* ont été conçus par un autre esprit que les *Anges chanteurs*. Si nous parvenons à prouver clairement, tout-à-l'heure, que les seconds sont de Jean, il faudra bien attribuer les premiers à son frère, Hubert, qui sera le peintre idéaliste.

Examinons l'exécution des *Anges musiciens*. Leurs chevelures sont

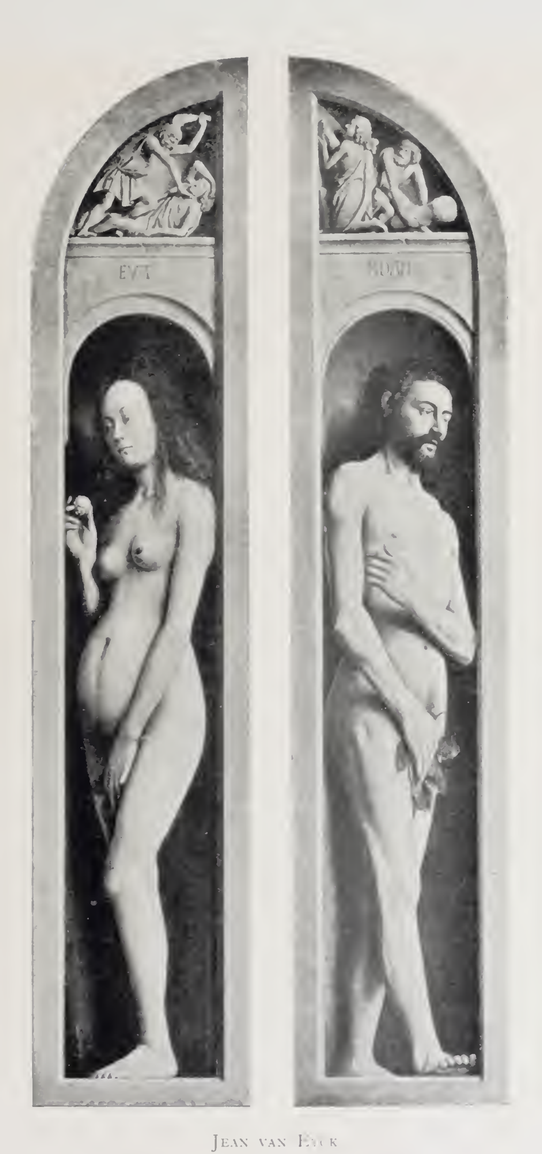
faites avec un soin aussi minutieux que celles des *Anges chanteurs*, mais combien plus finement et plus « dans la masse »! Quant aux yeux, presque tous sont peints d'un large coup de pinceau, par les valeurs.

D'aucuns penseront que voilà des détails bien menus. Pas si menus, puisqu'ils mettent en relief une différence radicale d'exécution entre les deux frères. Dans les *Anges chanteurs*, la main du peintre était ferme, presque dure ; dans les *Anges musiciens*, la sécheresse ne se montre, et encore atténuée, qu'à l'état d'exception rare ; c'est à peine si les ornements d'or et les perles, puis encore les touches noires de l'hermine laiteuse, en offrent quelque trace. Mais les tuyaux d'étain de l'orgue la boiserie, en nature-morte ; les draperies aux plis moëlleux et foisonnants ; les mains aux gestes délicats, les têtes gracieusement mélancoliques, tout cela, exécuté dans une pâte souple et coulante, fait un singulier contraste avec l'énergique rudesse du panneau de Jean. Il nous paraît impossible qu'on méconnaisse une opposition si franche.

N'oublions pas de noter dans les *Anges musiciens* une dernière particularité, peut-être encore plus importante que toutes les autres : on y remarque des luisants, des « caresses de lumière », des touches blanches sur toutes les parties en relief des chairs. Nous retrouverons cette marque distinctive, parmi d'autres, dans tous les ouvrages qu'il faudra bien attribuer à Hubert ; tandis que, dans l'œuvre de Jean, ce que nous avons appelé « le calme de la lumière » apparaîtra comme passé à l'état de dogme immuable.

Si le lecteur est convaincu de la justesse de nos remarques sur ces différences essentielles, la séparation des œuvres des deux frères sera, dès maintenant, virtuellement accomplie. Le seul point encore douteux sinon pour nous, au moins très légitimement pour le lecteur, est de savoir lequel des deux frères est le réaliste.

En 1904, faisant part à Henner de nos recherches sur l'attribution des diverses parties du retable à l'un ou à l'autre des deux frères, nous



Jean van Eyck

EVE — ADAM

volets du « Retable de l'Adoration de l'Agneau » ouvert.

(Musée de Bruxelles)

fûmes amenés à lui montrer des photographies de l'*Adam* et de l'*Eve*. Il nous dit aussitôt : « Je n'ai jamais cru, pour ma part, que l'*Adam* et l'*Eve* fussent de la même main que les peintures de Gand ».

Puis, après un long et silencieux examen des deux photographies, il ajouta à demi-voix : « C'est beau... C'est comme Raphaël... »

Parole profonde. Il n'y a qu'un art, en effet. Sans doute, notre âme latine préfère les belles formes ; mais, il y a dans l'*Eve* du grand réaliste et dans la *Galatée* du grand idéaliste un même dessin génial, un même modelé marmoréen, un même sentiment de la vérité et de la vie.

L'*Eve* supporte l'examen le plus approfondi et le plus sévère. Aucune virtuosité calligraphique dans l'exécution de cette figure, mais une prodigieuse sûreté. Les yeux, si bien sertis dans leurs arcades, sont modelés par une ombre légère que coupe seulement un trait énergique à la limite entre la paupière et l'arcade. Les cils, tracés un à un, changent de courbure selon les variations de perspective que leur imprime la rondeur du globe, particularité que Vasari admirait si fort dans les yeux de la Joconde. Tout cela obtenu avec des procédés de fresque. La tête, si on la regarde de très près, de trop près, semble exécutée un peu durement avec une justesse sommaire ; mais, à deux pas, quelle construction à la fois puissante et délicate ! On se demande comment le visage est modelé, et même énergiquement, par des ombres si faibles. Quel sentiment des nuances les plus fines cela suppose ! La bouche tout entière et le menton à fossette sont prodigieux à ce point de vue.

Le modèle qui a posé pour l'*Eve* était blanc et rose; sa carnation, un peu assourdie, est encore fraîche et délicate ; sa poitrine est jeune, modelée comme un marbre, et il faut en dire autant du ventre, légèrement déformé par les promesses symboliques de maternité ; des jambes, si bien étudiées ; des mains, vraiment exquises, dont les ongles ont gardé un peu du rose primitif. Les cheveux, d'un châtain roux, donnent à bonne distance une impression charmante de souplesse et de fondu. La mêche légère et diaphane qui descend, sur la poitrine laisse transparaître le fin

modelé de la clavicule. Des cheveux follets courent en volutes sur la joue. Tout la jeunesse d'Eve est là dedans.

On pourrait, naturellement, faire sur l'*Adam* les mêmes remarques.

A un point de vue plus purement technique, les deux volets d'*Adam* et d'*Eve*, le volet des *Anges chanteurs* forment un tout qui a quelque chose encore à nous apprendre. Nous y avons remarqué la conscience, la perfection presque déconcertante avec laquelle les cheveux, les sourcils, les cils sont exécutés un par un, sans cesser pour cela de rester dans la masse. Il y a autre chose : le rendu des vêtements, obtenu par des glacis *transparents* et, partout, dans les chairs, une *lumière calme,* comme chez Raphaël, uniquement destinée à rendre la forme et l'éclairage dans leur vérité, dans leur unité. Ces qualités se retrouvent, comme nous le verrons par la suite, dans tous les ouvrages sans exception, signés du nom de Jean.

Aucune autre portion du retable ne nous offre rien de pareil. N'y cherchez pas, du moins, au même degré, l'implacable précision du dessin. Vous y trouverez, en revanche, un ragoût plus « moderne » quoique antérieur chronologiquement ; peu de détails ; des chairs amoureusement caressées, sans lignes apparentes ; puis encore une recherche délicate du charme obtenu par le jeu des valeurs entr'elles. C'est un autre monde d'art, limitrophe du premier, mais différent, inférieur en réalité, plus exquis que fort, bien qu'il atteigne par moments à la grandeur.

Ni au point de vue esthétique pur, ni à celui de l'exécution, aucune des parties du retable que nous avons encore à étudier et que nous examinerons en détail, ne peut être comparée à ces trois volets, surtout à ceux d'*Adam* et d'*Eve* ; aucune d'elles ne pourrait, comme ceux-ci, sans faiblir, être mise en face des chefs-d'œuvre de Léonard de Vinci et de Raphaël. Le retable de Gand est une œuvre hors de pair, uniquement parce qu'il renferme deux ou trois morceaux dignes des plus hauts







HUBERT VAN EYCK

LA VIERGE MARIE — DIEU LE PÈRE — SAINT JEAN-BAPTISTE

panneaux du « Retable de l'Adoration de l'Agneau » ouvert. Cathédrale Saint-Bavon, Gand).

génies; sans ces morceaux, il ne serait que l'œuvre du « peintre idéaliste » et l'admirable début d'une grande école d'art (1).

*
* *

Ce serait un travail infiniment long de discuter les arguments grâce auxquels chaque partie du retable a été attribuée alternativement — par des critiques différents — à Hubert et à Jean. Citons néanmoins, en passant, une ou deux des erreurs commises. Il nous souvient d'avoir lu quelque part que l'*Adam*, l'*Eve* et les trois grands figures du panneau central sont l'œuvre d'un seul artiste, parce que les villosités des uns, les ciselures et les pierreries des autres sont exécutées avec une égale minutie. Un second critique, non moins savant, attribue à un seul auteur les trois grandes figures, les *Anges chanteurs* et les *Anges musiciens*, parce que, dans ces cinq panneaux il trouve des groupes de lettres sans signification employés comme ornement. C'est accorder, dans les deux cas, une importance exagérée à des similitudes purement extérieures. La vraie pierre de touche est dans le style et plus encore dans l'exécution.

Les trois grandes figures, belles toutes les trois, mais inégalement, ont une tendance commune vers la noblesse idéale, tendance visible non-seulement dans leurs traits et leurs attitudes, mais dans le jet de leurs souples draperies. C'est par surcroît, pour ainsi dire que l'artiste a prodigué sur le manteau rouge de Dieu le Père, sur la draperie bleue de la Vierge, sur le manteau vert de saint Jean-Baptiste les trésors de la joaillerie céleste. Ces objets de métal ciselé, ces perles et ces pierres de toutes les couleurs sont merveilleusement reproduits en nature-morte,

(1) Les deux panneaux ont souffert, mais beaucoup moins qu'on n'aurait pu le craindre Rien de grave. Signalons, dans l'Eve, une seule retouche importante, celle de l'arrière du bras gauche, qui a presque un centimètre carré de surface. La *Galatée* de la Farnésine a bien autrement souffert, mais les chefs-d'œuvre ont la vie très dure. Les dégats sont encore moindres dans la figure d'Adam ; il n'y a guère à y relever que des retouches sans grande importance. Le hasard a été clément. Remercions-le.

avec une justesse, mais aussi avec une douceur qui n'a rien de commun avec la rudesse relative dont nous avons trouvé la trace dans les *Anges chanteurs*.

Inégalement belles, disions-nous. La tête de Dieu le Père ne brille pas par le caractère. L'accent de nature y manque, — relativement, cela va sans dire ; — il est voilé par une certaine noblesse qui aurait dû non le remplacer, mais s'y ajouter. Le peintre idéaliste a été plus à l'aise dans la conception du type de saint Jean, qui semble vraiment bénir avec conviction, et dont la tête, « sauvage » seulement dans la stricte mesure nécessaire, respire une douceur mélancolique ; mais l'artiste s'est montré tout-à-fait éloquent dans la noble et délicieuse figure de Marie. Malgré les plis somptueux de sa robe et de son manteau, malgré la splendeur royale du joyau dont elle est couronnée, ce qui domine dans cette effigie de la Vierge, c'est la profonde piété d'une jeune femme à la fois innocente, belle et bonne. Son frêle corps se penche, sa tête s'incline sur le missel historié (admirable nature-morte) qu'elle tient à deux mains ; et vraiment ses lèvres émues semblent prononcer les paroles de la prière que lisent ses yeux. Souplesse dans le geste, naturel dans l'expression et l'attitude, douceur dans l'exécution... autant de qualités que nous retrouverons maintes fois chez celui des auteurs du retable qui s'appelle pour nous Hubert et qui, nous l'espérons, sera bientôt Hubert pour tout le monde.

* * *

Ces trois figures de grandeur colossale dominent la scène qui remplit le panneau central et qui représente, comme on l'a vu, avec les scènes inférieures des volets qui s'y rattachent intimement, l'*Adoration de l'Agneau*. Il a fallu, pour concevoir cette vision céleste, avec ses deux cents personnages, une riche imagination, des trésors de sentiment, de goût, d'habileté technique. Un chef-d'œuvre de ce genre, dans sa com-



HUBERT VAN EYCK

L'ADORATION DE L'AGNEAU

panneau central du retable ouvert.

(Cathédrale Saint-Bavon, Gand).

plexité, a cela pour lui, qu'on peut y revenir indéfiniment, certain d'y trouver toujours quelque nouvelle raison d'admirer ; quelque détail, du moins, resté inaperçu.

C'est tout un monde, en effet, que cette *Adoration de l'Agneau* dans un immense paysage dont, à notre avis, on a exagéré le caractère conventionnel. Sans doute, il y fleurit des arbres et des plantes de tous les pays, de toutes les saisons ; mais ce sont là des défauts que le moindre barbouilleur peut éviter, tandis que la vérité de chaque détail et le sentiment de nature que respire l'ensemble de ce panneau n'ont été retrouvés au même degré que par les plus grands paysagistes modernes. Le « progrès » qui reste à faire est insignifiant. Hubert a trouvé tout l'essentiel de l'art du paysage. Il y a même poussé l'exécution jusqu'à un degré de finesse que seul Léonard de Vinci a peut-être dépassé. Un peintre de nos jours, par exemple, n'aurait pas traité dans un détail si minutieux le palmier du panneau central qui se détache sur le ciel au-dessus du groupe des évêques-martyrs. Pour un arbre vu à cette distance, il est évident qu'aujourd'hui on se contenterait d'un simple frottis. En art, tous les moyens sont bons ; le résultat seul importe ; il y a néanmoins plus de mérite à obtenir une impression générale — toutes choses égales d'ailleurs, bien entendu — par une éxécution précieuse dans le détail. L'essentiel est de ne pas prendre la proie pour l'ombre, de ne pas s'imaginer que la fini soit la qualité la plus importante.

Le gazon, dans le retable, est obtenu, sur un fond atténué, par des entrecroisements de courbes très fines, qui disparaissent, dès qu'on s'éloigne, pour laisser seulement l'impression d'un moëlleux tapis à peine assombri par le travail de cinq siècles, où l'on sent que l'artiste a essayé de rivaliser avec la fraîcheur d'une verdure printanière. Là-dessus il a répandu toutes les richesses de la flore septentrionale, tous les trésors de celle du midi. Voici des lis dont les fleurs se tordent légèrement comme pour mieux faire admirer dans toutes ses variétés l'élégante arabesque de leurs calices ; des rosiers constellés de fleurs rouges ; les glaives souples

des feuilles d'iris ; les feuilles à cinq doigts d'un massif de rhododendrons ; les grappes blanches d'une vigne ; les menues fleurettes des pâturages et des clairières : pissenlits, fraisiers, clochettes blanches des muguets, œillets rouges, violettes, genêts, paquerettes et boutons d'or ; ailleurs, c'est une carotte sauvage ou un fenouil en fleur qui déploie ses ombelles ; des crucifères à fleurs blanches poussent dans les anfractuosités des rochers entre lesquels chevauchent les Juges intègres.

Et partout des arbres au riche feuillage, des orangers, des figuiers, des pins parasols, des pommiers isolés, des cîmes de verdure moutonnantes qui se succèdent jusqu'aux lointains horizons. L'artiste est passé maître dans l'art de donner de la légèreté aux feuillages en même temps qu'une solidité relative à l'ensemble de chaque frondaison, qu'il modèle d'abord uniquement par la lumière et l'ombre, sauf à y ajouter en bonne place les touches claires très douces, très fondues, très aériennes, qui traduisent les feuilles frappées d'un rayon de soleil atténué. Les troncs et les menues branches (dont quelques-uns ont un peu noirci) sont tracés après coup, sans que l'artiste ait pris toujours la peine — il l'a fait pourtant le plus souvent — de dissimuler cet artifice en les coupant de touches lumineuses. Mais l'impression d'ensemble est légère, aérienne. Comme le voulait Corot, les oiseaux pourraient voler entre ces arbres, à travers leurs rameaux. Et à mesure que les sommets arrondis grimpent vers l'horizon, leurs masses vertes, de plus en plus diminuées, traitées de plus en plus finement, donnent la sensation de l'espace illimité dans une douce et flottante atmosphère qui, là haut, sur l'horizon, se mêle à la blancheur du ciel, derrière une fine dentelure de clochers.

Oh, ces clochers, les uns copiés d'après nature, — tel celui de la cathédrale d'Utrecht, au-dessus de l'Agneau — les autres sans doute inventés, comme on sent qu'il les aimait, qu'il voyait en eux l'ardent, l'idéal effort de l'âme chrétienne pour unir la terre aux cieux ! Ce n'est pas en quelques lignes, pas même en un chapître, qu'on pourrait les décrire dans leur étonnante variété, étudier tout ce qu'il a mis de verve

et de finesse dans leur exécution. Parfois, c'était une église tout entière que créait son rêve. Nous n'en citerons, reléguée dans un coin du panneau central, qu'une seule, la plus riche, monument circulaire, ou, pour mieux dire octogonal, dont chaque contrefort est surmonté d'un hardi clocheton. Son toit s'arrondit en un dôme au-dessus duquel deux lanternes étroites, hautes, ajourées, construites pour ainsi dire en colonnettes, se superposent comme si l'une faisait à l'autre la courte échelle pour l'aider à monter plus haut vers le ciel. Et, depuis la large base jusqu'à l'étroite coupole qui termine la lanterne supérieure, le monument est fait d'or massif, d'un or idéalisé par la blancheur d'un horizon de rêve.

Tout, d'ailleurs, dans cette œuvre étonnante, dont le maître a évidemment voulu faire son plus parfait chef-d'œuvre, porte la marque d'un soin vraiment touchant à force d'être minutieux ; mais d'un soin, il est bon de le redire à satiété, qui n'ôte rien à l'unité de l'ensemble. La *Fontaine de vie* du premier plan est un prodige à ce point de vue. Son bassin hexagonal est d'une construction absolument italienne avec ses panneaux de porphyre encastrés entre des pilastres à carreaux blancs et noirs. Au centre, s'élève une colonne en bronze doré. Six dragons d'or aux cous allongés, l'entourent aux deux tiers de sa hauteur ; quatre autres près de son sommet ; tous vomissant l'eau mystique en jets transparents. Sur la sphère d'or terminale, un ange d'or, élégant, vêtu d'une longue robe serrée à la ceinture — un ange féminin par la tête et le corps, — est debout, les ailes à demi entr'ouvertes. Des deux cornets d'or aux longs cols penchés qu'il tient dans ses mains sortent, intarissables, deux nouveaux filets d'eau, semblables à de la lumière liquide.

Le bassin de la fontaine, plein presque jusqu'au bord, se vide par une ouverture inférieure. Un épais filet d'eau s'en échappe et coule à travers la prairie, non sans avoir d'abord alimenté une rigole, creusée dans le sable, qui fait la tour de la fontaine. Invention exquise ! le sable de cette rigole est criblé de petits diamants blancs, et ses cailloux sont des pierres précieuses, aux formes arrondies, traversées par un rayon qui en avive encore les couleurs.

Hubert était un grand observateur des phénomènes naturels. Il avait étudié l'effet des gouttelettes qui tombent dans l'eau, les ondes circulaires qu'elles envoient et qui s'entrecroisent de tous côtés. Mieux que cela, il avait remarqué ces petits cônes aigus, aux sommets surmontés d'une sphère liquide, que soulève de bas en haut, à la surface, le brusque retour de l'eau écartée par la chûte de la gouttelette. Un journal scientifique a publié récemment la photographie instantanée de petits monticules semblables produits dans l'eau calme d'un bassin par la chûte de gouttes de pluie. On pourrait croire, tant la ressemblance est grande, qu'Hubert avait à son service un appareil à photographie instantanée !

Il est impossible, en parlant du paysage du retable, de passer sous silence certains détails caractéristiques des rochers et des terrains, véritables signatures d'Hubert. Les grands rochers sont des granits plus ou moins schisteux, aux assises parfois verticales, toujours très fendillés, sinon presque désagrégés. Les petits blocs isolés sont de structure analogue, parfois avec des formes plus régulièrement cristallines. D'autres, percés de trous, sortes d'éponges minérales, ne sont pas autre chose que des fragments de cette pierre meulière si résistante, souvent employée dans la construction des rocailles et des murs de soutènement. Nous entrons dans ces détails non pas pour le plaisir de ne rien oublier, mais parce qu'on les retrouvera dans des œuvres dont l'attribution n'est pas encore définitivement fixée.

Les ciels méritent aussi une mention particulière pour leur beauté, égale à elle même dans toutes les parties du vaste panorama que déroulent les cinq compartiments inférieurs du retable. Clairs dans le bas, ils se dégradent insensiblement jusqu'à un ton qui a gardé son unité, sa finesse, mais qui, aujourd'hui d'un bleu vert, a été primitivement d'un bleu exquis.

S'il fallait choisir entre les cinq pans de ciel du retable, c'est à celui du volet des *Pélerins* que l'on devrait accorder la palme. Est-il véritablement un peu plus fin et plus profond que les autres ? Il paraît l'être, du





Photo Hanfstaengl. *Photo Hanfstaengl*

HUBERT VAN EYCK

LES JUGES INTÈGRES LES CHEVALIERS DU CHRIST

volets du « Retable de l'Adoration de l'Agneau » ouvert.

(Musée de Berlin).

moins. Cela tient sans doute au merveilleux repoussoir qui lui font un léger palmier, un cyprès plus robuste, derrière lesquels s'étend, solide encore et déjà merveilleusement aérien, le rideau d'une ville à demi sombre, de collines et de montagnes à demi-bleues. Mais tous les ciels du retable, avec leurs masses nuageuses mamelonnées, donnent presque également l'impression du chef-d'œuvre.

Que trouvons-nous, dans les cinq panneaux du bas? La force, nulle part ; la grâce, la douceur partout. C'est l'idéalisme des *Anges musiciens*, des trois grandes figures, qui règne ici souverainement. La couleur générale de ce grand ensemble, malgré la patine que les siècles y ont ajoutée comme un voile unificateur, assombrissant, n'a pas l'austère gravité des trois volets que nous attribuons à Jean, ni celle des authentiques chefs-d'œuvre qu'il a signés et que nous étudierons plus tard. Ce que l'auteur du retable à rêvé, ce qu'il a voulu, ce qu'il a réalisé, c'est la richesse d'une colossale et splendide vision dans laquelle éclateraient, comme une symphonie orchestrale, la fraîcheur des fleurs et de la verdure, les sonorités des orfèvreries, la transparence variée et profonde des émaux : toutes les beautés les plus précieuses de la terre unies en un bouquet triomphal pour exprimer l'allégresse du paradis.

Sans doute, il a songé à respecter l'Unité dans cette complexité presque infinie, sans quoi il n'aurait pas créé un chef-d'œuvre ; mais justement, l'Unité lui imposait du respect, tandis que la Variété lui inspirait de l'amour, et il a répandu celle-ci dans son œuvre — sans aucune exagération, — avec une tendre prodigalité.

La Variété est donc partout dans le retable. Nous avons vu ce que le maître avait accumulé de richesses dans le paysage : les figures ne l'ont pas moins abondamment inspiré. Son groupe inférieur de droite est assez sobre, il faut en convenir, mais le sujet le voulait ainsi : les apôtres à genoux sont vêtus uniformément de draperies blanches, non pas d'un blanc pur toutefois, mais d'un blanc dont les ombres, jadis d'un violet tendre, sont encore aujourd'hui franchement violacées ; tout le groupe

des évêques est vêtu d'un riche carmin doublé de bleu, peu chargé d'orfèvreries. De même, les évêques de l'arrière-plan symétriques à ceux-ci par rapport à l'Agneau ont des manteaux uniformément bleus sur lesquels se détachent quelques palmes vertes.

Mais les deux autres groupes viennent apporter un riche contraste à cette sobriété relative. Dans les costumes des philosophes, des docteurs, de tous ceux qui ont pressenti la venue de l'Agneau, c'est la variété qui domine largement. Dans ce groupe, de gauche à droite, voici les couleurs qu'on peut relever, aujourd'hui un peu adoucies par le temps, jadis certainement vives et peu rompues : bleu, violet foncé, rouge, bleu clair, vert-bleu, blanc, vert, rouge-brun à demi clair, gris violet foncé, blanc, violet, rose. Et si nous examinons le groupe des Vierges-martyres de l'arrière-plan, le luxe des couleurs devient inouï, sans tomber jamais dans le bariolage. Le turban de sainte Agnès est fait de blanc, de vert très foncé et de rouge ; sa robe, d'un blanc jaunâtre, est doublée d'hermine à points noirs, tandis que son vêtement de dessous est d'un rouge carmin vif. Le turban de sainte Barbe, à fond blanc, avec raies verticales alternativement vertes et rouges, est surmonté d'une légère couronne de jacinthes. Le reste à l'avenant, avec les notes blanches, vertes, violettes, bleues, rouges des manteaux, que le temps a seulement un peu éteintes. Au-dessus des Vierges, les palmes qu'elles tiennent chacune à la main s'élèvent, légères, presque arachnéennes, s'inclinent, se courbent, se croisent en tous sens, comme une auréole qui enveloppe le groupe tout entier. Si l'on monte sur un échafaudage de chaises pour les voir de près, on est émerveillé du détail de l'exécution. Tous les visages, même ceux dont il n'apparaît que le front ou un œil, sont traités aussi soigneusemeni que s'ils appartenaient à une figure destinée à être vue de tout près dans un minuscule tableau portatif. Les palmes sont exquises de finesse, avec toutes leurs folioles exécutées séparément d'un trait sûr, toutefois sans banale virtuosité. On songe involontairement aux bas-reliefs des cathédrales, taillés avec tant de soin, bien

que leur situation élevée ne permette d'en voir, le plus souvent, que la composition et l'effet général.

Le même soin minutieux se retrouve, mieux placé, dans les figures d'hommes du bas du retable. Chaque physionomie est traitée comme un portrait. Les yeux voilés expriment une piété recueillie ; quelques visages ont même les paupières rougies comme par une émotion intime d'admiration ou de tendresse.

Cette diversité infinie dans le détail minutieux n'a rien de commun, disons-le sans plus tarder, avec la variété beaucoup plus *une* que présentent l'*Adam*, l'*Eve*, les *Anges Chanteurs* et les œuvres authentiques de Jean que nous étudierons en leur lieu.

*
* *

Mais c'est dans l'exécution que la marque du peintre idéaliste devient surtout visible ; dans l'exécution et le choix des formes, devrions-nous dire, car les deux choses ici sont inséparables. La recherche d'une particulière noblesse de type ne peut-être méconnue. Elle est visible, peut-être plus qu'ailleurs, chez les vierges ; la proportion de leurs traits, sans atteindre jamais à une froideur schématique, est d'une frappante régularité. Leurs visages, comme ceux des anges qui entourent l'Agneau, ont perdu quelque peu de leur éclat primitif ; on les devine encore frais, satinés, rosés, comme pourraient l'être ceux de filles blondes du Nord dont l'artiste aurait seulement idéalisé les types. Il avait sans doute rapporté d'Italie. en dessins ou dans son implacable mémoire, les images au profil pur, à la démarche élégante, aux mouvemente souples, aux attitudes nobles et poétiques, des jeunes vierges parmi lesquelles Dante avait rencontré sa Béatrice ; il leur avait conservé leurs traits purs, leur fines bouches, leurs grands yeux en amandes ; mais, de préférence à la carnation ambrée qui est le privilège des pays du Midi, même chez les blondes, il leur avait prêté les chairs blanches, rosées, nacrées, des filles du Nord.

Il a fait de même, dans une moindre mesure, pour les types masculins. Là où son collaborateur eût accentué le caractère par la précision sobre du dessin, il enveloppe ses figures d'un voile de douceur; ses plans, moins larges que ceux de Jean, ont quelque chose de moins sculptural et de plus souple. Ses barbes et ses chevelures, même quand il les étudie brin par brin, sont peintes dans la couleur fraîche et s'estompent en douceur. Quoiqu'il fasse, même dans ses moments de brutalité relative, il est doux, caressant, enveloppé.

Cherchez dans l'intérieur du retable tout entier, — sauf les trois panneaux que nous avons attribués au peintre réaliste, — cherchez dans les volets des *Juges intègres,* des *Chevaliers du Christ,* des *Pélerins,* des *Ermites,* vous trouverez partout, sans exception, le même aspect général adouci, le même naturel, le même charme d'attitude, la même souplesse moëlleuse dans les plis des draperies — des draperies exécutées, toujours, non pas en glacis, mais en un léger *empâtement*, — et si vous étudiez les figures au point de vue de la lumière, vous trouverez partout, sans exception, dans les mains élégantes et fines, dans les visages doux et mélancoliques, dans les plis mêmes des vêtements, ces larges luisants, qui font l'effet de caressses de lumière, ces lignes et ces points blancs qui se posent sur toutes les parties saillantes, les articulations des doigts, les arêtes des nez, les bords des paupières.

De cet examen, il résulte assez clairement que tout l'intérieur du retable a été conçu par un seul esprit, vraiment imaginatif et créateur, tandis que, dans l'exécution de cet immense ouvrage, on peut discerner deux mains différentes et deux seulement : l'une, celle du peintre réaliste, qui se marque avec décision dans l'*Adam,* l'*Eve* et les *Anges Chanteurs ;* l'autre, celle du peintre idéaliste, qui se retrouve identique à elle-même dans tout le reste. C'est la conclusion à laquelle aboutira, croyons-nous, pour tout le monde, l'examen de l'intérieur du retable, si l'on veut se laisser guider par le caractère de l'exécution, élément essentiel des œuvres d'art.





Photo Hanfstaengl *Photo Hanfstaengl*

HUBERT VAN EYCK

LES ERMITES LES PELERINS

volets du « Retable de l'Adoration de l'Agneau » ouvert.

Musée de Berlin.

Le retable est donc composé de deux parties très inégales en surface, dont l'une a pu être facilement éxécutée en quinze à dix-huit mois, tandis que l'autre a certainement exigé des années de travail. Or, nous savons historiquement que, de 1422 à 1430, Jean a passé la plus grande partie de son temps à travailler en Hollande, à Lille, et à voyager au loin pour le service de Philippe-le-Bon. C'est en 1430 et 1431 seulement et dans les quatre premiers mois de 1432 qu'il a pu s'occuper du retable. Cela seul nous forcerait à lui attribuer les trois volets, tout le reste revenant de droit à Hubert.

Mais il y a un autre motif, encore plus important, pour régler ainsi le partage ; comme nous le verrons en les étudiant un par un chronologiquement, les ouvrages signés de Jean offrent précisément l'énergie, le caractère, l'exécution sobre, la lumière calme, les draperies en glacis que nous avons remarqués dans les trois volets, et jamais les points blancs dans les chairs, jamais l'exécution douce, riche, empâtée, surtout dans les draperies, qui caractérisent toutes les autres parties de l'intérieur du retable, toutes celles qu'il faut nécessairement considérer comme la part d'Hubert.

Voyons à qui appartient l'exécution de l'extérieur.

L'EXTÉRIEUR DU RETABLE.

ERMEZ le polyptyque de Gand, supposé rétabli dans son intégrité. Vous y voyez non plus deux étages de compositions, comme à l'intérieur, mais trois. A l'étage moyen, entre les deux grandes figures de l'*Annonciation,* la partie médiane de la chambre occupe les revers des volets d'*Adam* et d'*Eve* ; dans l'un, détail familier, un essuie-main très long, très étroit, est plié en deux sur un bâton perpendiculaire au mur ; à côté, une bouillote suspendue à une chaîne et un bassin de cuivre garnissent une niche ogivale ; tandis que le fond du revers d'Adam est percé d'un large fenêtre à colonnette médiane.

De qui sont ces deux revers ? Les objets de nature morte ont un charme de douceur — nous allions dire de mélancolie ! — qui fait songer à Hubert ; et si, dans l'échappée de ville, très probablement Gand, du volet voisin, la sécheresse relative de quelques parties de pignons tend à ramener l'esprit vers son jeune frère, c'est pourtant à l'ainé qu'il faut attribuer cette merveille de richesse et de distinction, d'autant plus qu'elle se relie à l'ensemble du retable fermé, qui, on va le voir, est entièrement l'œuvre d'Hubert.

Passons en revue, successivement, le haut et le bas. Au-dessus de l'ange de l'*Annonciation*, voici le prophète *Zacharie,* coiffé d'un bonnet de fourrure pareil à celui de plusieurs *Pélerins et Chevaliers du Christ* du retable, le visage orné d'une barbe pareille à celle des *Ermites* (pareille au point de vue de l'exécution et non d'une ressemblance purement extérieure). Il feuillette de ses deux mains, élégantes et petites, baignées de reflets blancs, un grand livre doré sur tranche dont deux feuillets,

bien dans l'air, sont couverts d'une écriture imitée avec autant de soin que celle du livre de la Vierge de l'*Annonciation*. Ce n'est point de l'Hubert de premier choix, tant s'en faut ; mais c'est de l'Hubert pur, tout comme le prophète *Michée* de la demi-lune symétrique à celle-ci, où l'on trouve la même douceur d'exécution, la même harmonie lumineuse et tout le reste, identiquement.

Et c'est encore Hubert qui, dans la sonorité douce et contrastée des colorations et des lumières, sous les volutes blanches des phylactères flottants, peignit leurs deux voisines, gracieuses figures de femmes enturbannées, agenouillées dans les plis nombreux de leurs grandes robes. Il serait trop long de copier ici les pages de notes que, perché sur un haut marchepied, nous avons écrites sous la dictée muette des *Sybilles d'Erythrée* et *de Cumes,* examinant tout, n'oubliant aucun détail, ni les touches de lumière « à la Hubert » sur le nez et les ongles, ni l'exécution des sourcils, presque négligée, à coups de pinceau larges et dans la masse ; ni la souplesse et le léger empâtement des draperies, — sans glacis. — Le moment doit venir, et nous croyons qu'il est proche, où l'on se demandera comment on a pu si longtemps confondre les deux génies jumeaux, Hubert et Jean...

Passons rapidement devant les statues des deux *St-Jean* de l'étage inférieur, dessinées par Hubert, — le choix des types de visages, les attitudes, l'élégance des pieds et des mains en témoignent — mais peints par un bon « varlet » quelconque ; et revenons à l'*Annonciation*.

Arrivé devant cette scène, dont les figures sont au musée de Berlin, tandis que la partie moyenne de la chambre occupe les revers des volets d'*Adam* et d'*Eve* au musée de Bruxelles, savourons un instant la douceur qui enveloppe ces quatre panneaux comme le flottement d'un parfum subtil. Une œuvre d'art est faite, avant tout, pour être respirée... Mais nous n'avons pas le droit de nous laisser gagner par l'ivresse esthétique. Un problème nous sollicite; il nous faut examiner l'œuvre en expert, en historien d'art, au moins autant qu'en esthéticien.

Bien des choses, ici, nous ramènent à l'aîné des deux frères. Quelle heureuse invention dans le geste et l'atttiude des deux figures ! On croit sentir le mouvement encore inachevé de l'Ange Gabriel qui, gardant ses ailes à demi déployées et encore frémissantes, s'agenouille et incline sa tête avec une douceur affectueuse mêlée de respect. La Vierge était à genoux devaut son prie-Dieu ; entendant la voix du divin messager, elle s'est retournée à demi par une torsion charmante du corps et du cou, tandis que ses mains se croisent pieusement sur sa poitrine, et que son regard monte vers le Ciel d'où lui vient l'émouvante et glorieuse nouvelle. Jean, plus hiératique et plus grandiose dans les attitudes, n'eût pas trouvé ces délicates nuances de sentiment.

Il n'eût pas non plus imaginé cette morbidesse presque adolescente des traits des deux visages, cette finesse presque suave des mains, cette exquise élégance dans les vêtements, dont les plis se répandent en flots sur le modeste carrelage de la chambre virginale ; non plus que le jeu subtil des valeurs, la grâce molle des ombres portées. Hubert est là tout entier, moins grand, moins fort que son robuste frère, mais plus tendre et, au sens littéraire, plus humain.

Regardons l'ange, d'abord. Jean aurait modelé son visage avec plus de rudesse ; il eut obtenu, non pas à l'aide d'un effort plus énergique, mais par le seul effet de sa puissance naturelle, une acuité de caractère plus mordante. Hubert, lui, a suivi son tempérament, il a baigné d'une lumière argentine le vêtement, les mains, le visage au grand front couronné d'un bijou de perles fines, que surmonte une croix d'or. Il a modelé dans leur forme juste, mais sans accents très énergiques, le nez, les yeux à demi-clos ; il a brossé les sourcils en quelques touches longitudinales très fondues ; il a réservé pour la bouche toutes les ressources de son pinceau caressant, toutes les tendresses de son âme. Les lèvres, en effet, souples comme la vie, sont vraiment exquises de modelé dans la douceur. La bouche, entr'ouverte, laisse voir le bout de la langue, rose comme l'intérieur de certaines coquilles ; elle parle vraiment, et l'on sent





Photo Hanfstaengl *Photo Hanfstaengl.*

HUBERT VAN EYCK

L'ANGE DE L'ANNONCIATION LA VIERGE DE L'ANNONCIATION

volets du « Retable de l'Adoration de l'Agneau » fermé.

Musée de Berlin

qu'elle dit des paroles tendrement émues. Ce n'est pas l'art suprême; c'est, du moins, quelque chose de rare et de délicieux, qui touche à la grandeur.

Tout est fait avec amour dans ce panneau admirable. Les cheveux crêpelés et flottants qui tombent sur l'épaule droite sont exécutés un par un, encore plus finement que ceux de l'ange organiste du volet des anges musiciens; mais, grâce aux lumières bien placées, ils se fondent en un ensemble très doux ; ceux de gauche sont traités par les valeurs, comme une mousse veloutée, où voltigent seulement quelques cheveux en spirales légères, subtiles, qui, frappées par un rayon, tranchent sur elle, avec quelle douceur! Et c'est peut-être dans les ailes entr'ouvertes que le maître a mis le plus de son charme et de son art. Par une exécution fondue des brins, faits un par un, mais sans sécheresse, Hubert a voulu que l'on sentit à la fois la fermeté et la douceur de la plume ; il y a réussi avec un rare bonheur, — un bonheur qui n'échoit qu'aux habiles. — C'est un vrai plaisir pour l'esprit que d'analyser les moyens à la fois très subtils et très simples grâce auxquels ce surprenant virtuose obtient l'effet voulu.

L'intérieur de l'aile droite, entièrement visible et mieux éclairée, avec ses trois rangées de plumes de grandeurs croissantes, est modelé en un ton général qui va se dégradant depuis le rose feu des petites plumes du bord supérieur jusqu'au rose clair éteint des grandes. Là-dessus, de fines courbes blanches et des hachures de même couleur dessinent les petites plumes; les grandes sont coupées de distance en distance par des traits de pinceau sombres, en poignards aigus qui divisent les barbes, dont les bords sont aussi modelés par d'imperceptibles hachures blanches. Il est difficile d'obtenir un effet plus juste par des moyens aussi sommaires. Le dessus de l'aile est peut-être encore plus discret; modelé en deux tons, un trait blanc au bord, il est délicieux de sombre richesse, avec son mélange très adouci de tons verts, bleus, jaunâtres, rougeâtres, roses, et d'un gris violacé indéfinissable, fondus dans une harmonie que

les abstracteurs de quintessence « nouveau style » pourraient envier. Jean eut méprisé ces subtiles délicatesses ; mais, n'ayant pas droit aux mêmes sévérités que lui, remercions Hubert de nous avoir donné ce régal.

La figure entière, la robe et le manteau blanc aux grands plis admirablement justes de relief, se détachent avec une puissante suavité sur le fond à demi sombre, où l'artiste a pris le soin d'éteindre un peu le ton du ciel, d'ailleurs très fin, qui remplit la fenêtre.

Par une chance heureuse, la grande tige de lis que l'ange tient dans sa main gauche n'a pas bruni, comme c'est l'ordinaire ; elle a conservé sa fraîcheur verte, sa virginité, si bien d'accord avec le sentiment de ce petit poème de douceur.

Si la chambre était close, la scène aurait un caractère peut-être plus intime, mais certainement plus sévère. Le doux génie d'Hubert a voulu qu'elle fut éclairée d'un rayon de rêve. A travers les arcades, entre les colonnettes des larges fenêtres, le regard s'évade, vole au delà d'un vieux pignon flamand, près duquel des touffes de feuillage mettent un écho des verdures lointaines. Dans un ciel où des vapeurs blanches se fondent insensiblement avec le bleu fin des régions supérieures, il voit fuir à tire-d'aile ces vols d'oiseaux qu'Hubert aimait tant et qui emportent l'imagination à travers d'infinies profondeurs.

La Vierge de l'*Annonciation* est plus belle encore que l'ange. On dirait que, dans cette figure, l'ainé a voulu rivaliser avec son jeune frère pour la perfection du modelé ; mais, en déployant plus de force, il n'a pu se résigner à perdre quelque chose de la grâce qui est un de ses dons les plus personnels. A-t-il trouvé dans son entourage immédiat ce visage régulier, presque enfantin, si ému et si émouvant ? C'est infiniment probable, car on sent dans cette vierge idéale un intime accent de nature. Une fenêtre ouverte à droite au-dessus du prie-Dieu (comme si la Vierge, dans ses prières, voulait avoir le grand ciel devant elle) baigne d'un large flot de lumière argentine la tête aux yeux très doux, pieusement levés,



Hubert van Eyck

LE DÉCOR DE L'ANNONCIATION

volet du « Retable de l'Adoration de l'Agneau » fermé.

(Musée de Bruxelles).

le cou, les épaules légèrement potelées. Le modèle devait être ainsi ; l'artiste — sans doute en y ajoutant plus de douceur encore, — a dû copier fidèlement, avec amour, ce nez droit, dont l'arête un peu large prolonge la courbe régulière des sourcils ; ces yeux dont tous les cils sont étudiés, mais sans la moindre sécheresse, avec une douceur d'enveloppe toute hubertienne.

Il semble pourtant que, comme chez l'ange, l'artiste ait réservé pour la bouche ce qu'il avait de meilleur; cette bouche est modelée, peut-on dire, dans un marbre vivant ; les ombres et les clairs y creusent à point le sillon de la lèvre supérieure ; un imperceptible coup de lumière divise en deux la lèvre inférieure, un peu abaissée, qui, comme chez l'ange, laisse entrevoir la langue rose. On dirait vraiment que ces lèvres laissent échapper le premier mot de la réponse : « *Ecce ancilla Domini...* »

Ouvrons ici une parenthèse. Nous avons été le premier à signaler dans des études antérieures certaines distractions d'Hubert : la lumière venant de droite à gauche, au premier plan, et de gauche à droite, au fond, dans *les Trois Marie ;* les deux pieds droits du moine endormi dans le *Saint François* du musée de Turin ; à quoi on pourrait joindre, au moins comme preuve d'un certain laisser-aller très nonchalant, le manque de convergence, vers un seul centre, des rayons de l'auréole du *Christ en profil* du musée de Berlin. Nous avions cru pouvoir regarder comme le résultat d'une nouvelle inadvertance l'inscription, retournée de haut en bas, des paroles de la Vierge : *Ecce ancilla Domini.* Mais, en réalité, ce renversement était voulu ; il avait pour but d'obtenir la direction de droite à gauche des paroles adressées à l'ange. Hubert n'a pas songé qu'il aurait pu obtenir le même résultat d'un façon moins étrange et plus lisible, en présentant les paroles comme vues dans un miroir vertical. Mais la preuve que le renversement ne provenait pas d'une pure distraction, c'est que nous l'avons retrouvé dans l'admirable *Annonciation* de l'Ermitage. Il faut pourtant voir dans ce procédé une sorte de négligente désinvolture dont nous ne sommes pas très surpris d'apercevoir

la trace dans deux ouvrages que, pour des raisons purement esthétiques et techniques nous avons attribués à Hubert.

On retrouve dans l'*Annonciation,* disons-le en passant, les *points de lumière* sur les parties les plus saillantes des visages et des mains. Il ne s'agit pas, maintenant, d'un détail sans importance, mais d'une façon particulière de voir la nature. Jean Van Eyck la voyait dans la *lumière calme,* comme Raphaël ; Hubert qui, si grand qu'il soit, ne méritait pas qu'on dit de lui : *Major quo nemo repertus,* voyait la forme un peu moins grandement. Ses points blancs sont presque le criterium de sa manière. Le jour où, parmi les tableaux attribués aux frères Van Eyck, l'on mettra d'un côté toutes les figures à lumière calme, de l'autre toutes celles où l'on voit des points blancs, la distinction entre les œuvres de Jean et celles d'Hubert sera bien près d'être effectuée. Ces points lumineux, du reste, chez Hubert, ne sont jamais secs. A bonne distance, il se relient aux larges surfaces claires qui les absorbent ; ils reparaissent seulement quand on s'approche un peu trop près pour étudier le détail. C'est ce qui arrive précisément avec la Vierge de l'*Annonciation ;* mais si largement qu'ils soient exécutés, il est impossible de regarder avec attention la figure de la Vierge sans y remarquer deux reflets lumineux sur l'arête du nez, quatre ou cinq sur la bouche et le menton, quelques-uns sur les ongles. Toutefois, après avoir signalé cette particularité, nous n'en serons que plus à l'aise pour admirer sur le visage, la joue et le cou, le reflet si délicat, si large et si juste, de la masse claire du manteau.

Et que dirons-nous de la chevelure ! C'est un délicieux brouillis, d'un blond ardent, où se jouent, dans la lumière, des cheveux si fins et tellement peints dans la masse, qu'on les devine bien plus qu'on ne les voit. Le peintre moderne le plus féru de la virtuosité et du savoureux de l'exécution ne pourrait imaginer un « ragoût » plus exquis. A dire vrai, nous en avons la conviction, toutes ces nuances, toutes ces recherches d'exécution étaient connues et employées autrefois ; la patine du temps,





Photo Hanfstaengl

HUBERT VAN EYCK — HUBERT VAN EYCK (d'après un dessin d')

JODOCUS VIJDT et LA STATUE DE SAINT JEAN-BAPTISTE

volets du « Retable de l'Adoration de l'Agneau » fermé.

Musée de Berlin





Photo Hanfstaengl.

Hubert van Eyck (d'après un dessin d') — Hubert van Eyck

LA STATUE DE SAINT JEAN L'EVANGÉLISTE et ISABELLE BORLUUT

volets du « Retable de l'Adoration de l'Agneau » fermé.

Musée de Berlin

le vernis, les sulfurations et autres changements chimiques les ont fait disparaître peu à peu, et nous nous imaginons qu'ils n'existaient pas. Heureux les peintres qui, à ce régal malgré tout secondaire, ajoutaient les qualités maîtresses : la grandeur du dessin et du modelé, la puissance et l'acuité du caractère, la qualité rare et l'unité du ton, la Vérité, la Vie, l'Unité ! Ce qui ne veut pas dire, encore une fois, que le charme de l'exécution soit à dédaigner ; mais il faut le mettre à son rang, comme l'ont fait tous les grands artistes, au lieu de le laisser empiéter sur les qualités essentielles.

Quant au jeu du clair-obscur, il n'est pas moins admirable dans ces deux panneaux vraiment délicieux. Voyez, à gauche, le moëlleux contraste que fait avec le manteau clair de l'ange l'ombre portée de son corps et de ses ailes sur le mur ; tandis qu'à droite, en arrière de la Vierge, un rayon de soleil vient dessiner en une tache de douce lumière la fenêtre coupée par sa colonne ; en même temps, un chandelier, des aiguières, des livres, piqués de légers reflets, dans la pénombre d'une niche qui creuse la muraille, se laissent voir, si justes de valeur, sans solliciter le regard. Et que dire du livre ouvert sur la soie du prie-Dieu ? Quatre ou cinq de ses pages, comme des ailes, semblent frémir dans l'air, et les taches multiformes qui traduisent l'aspect de lignes d'écritures sont si habilement tracées, que nous avons instinctivement essayé de les lire !

*
* *

Pour une raison purement technique, lors de notre récente visite au Musée de Berlin, nous nous sommes demandé un instant, un instant très court, s'il ne fallait pas laisser à Jean la gloire d'avoir créé le portrait en grandeur naturelle de *Judocus Vydt*, qui, agenouillé, les mains jointes, fait son oraison à la statue *St-Jean-Baptiste*. Ce qui tenait à nous faire incliner dans ce sens, c'était la robe, d'un vermillon intense et profond, peinte *en glacis*. Or, le glacis, ou, pour parler plus exactement, l'emploi

des couleurs transparentes, est le propre de Jean. Mais l'erreur dans laquelle nous serions tombé eût montré une fois de plus combien est dangereuse une indication fondée sur un seul détail. C'est ce qui apparaîtra clairement tout à l'heure.

Nous voilà forcé de revenir, à propos du portrait de Vydt, à ce système d'analyse minutieuse qui seul peut conduire à une démonstration décisive, à la solution finale du problème de la séparation entre les œuvres des deux frères. Il faut franchir cette étape indispensable, en attendant le jour où l'on « sentira » d'emblée la différence entre Hubert et Jean, comme on distingue, au seul parfum respiré, une fleur d'une autre fleur, comme on sépare, à l'heure présente, sans effort d'attention ni d'analyse, un Titien d'un Véronèse, un Corot d'un Daubigny, un Henner d'un Bonnat.

Le vieux Vydt, brave homme, pieux et doux, n'était pas beau ; tant s'en faut. Mais son portrait n'en est pas moins un chef-d'œuvre. Réalistes et idéalistes se disputent volontiers devant une « composition » où l'artiste avait le droit de choisir ses types ; mais en présence d'un portrait, tout le monde est d'accord : ici, plus de querelle possible ; idéalistes et réalistes, d'une seule voix, fraternellement, communiant dans une même admiration émue, disent : « c'est un chef-d'œuvre », pourvu seulement que c'en soit un et qu'on y trouve non pas la ressemblance obtenue par la reproduction de quelques détails facilement reconnaissables, mais les qualités de caractère, de vérité profonde, de vie, en un mot, toutes choses que l'on reconnaît sans avoir besoin de confronter le portrait avec le modèle.

Les qualités qui font le chef-d'œuvre se trouvent, et même à un degré éminent, dans ce portrait. Judocus Vydt vit encore, dans son effigie. Le contour de la joue gauche, un peu sec, mais si souple de ligne, les modulations insensibles, si finement justes, des creux, des reliefs et des méplats de la joue droite, la fermeté osseuse du front et des arcades sourcilières, l'enchassement des yeux dans les orbites, la souplesse



HUBERT VAN EYCK

JODOCUS VYDT, à mi-corps

fragment de volet du « Retable de l'Adoration de l'Agneau ».

Musée de Berlin.

des paupières inférieures, l'infinie morbidesse de lèvres, le voilé du regard et tant d'autres choses plus difficilement traduisibles par des mots, nous donnent l'impression de la vie au plus haut degré, de la réalité transformée en œuvre d'art par l'ablation de détails inutiles qui affaibliraient l'impression d'unité sans laquelle il n'est pas de chef-d'œuvre.

Chef-d'œuvre, soit, dira-t-on, mais tout cela s'appliquerait aussi bien à un portrait de Jean ! Non. Si Jean eût été chargé de prendre l'effigie de Vydt dans l'état où elle est sous nos yeux, et de la marquer de sa griffe, il y aurait ajouté un accent de caractère encore plus incisif, au risque même d'y introduire un rien de sécheresse. Il aurait fait saillir plus vigoureusement le nez, le relief du frontal. Deux ou trois coups d'un pinceau fin comme un burin d'acier, auraient marqué avec une décision encore plus grande les bords de la commissure des lèvres. Jean pouvait, quand il le voulait atteindre à une grande douceur, mais, jamais au même degré que son frère ; de même, Hubert était capable de se montrer puissant, il l'a prouvé dans le portrait de Vydt ; mais la nature l'avait condamné à être doux, tendre, délicat ; malgré lui, dans ses plus grands efforts, il restait lui-même. Il a eu beau s'assimiler les qualités de son frère, viser à l' « âpre vérité », suivre dans leurs caprices les rides d'un front de sexagénaire ; marquer tout dans le visage, tout, jusqu'aux verrues ; étudier minutieusement dans deux mains admirables, les moindres détails des ongles, les reliefs et les plis des articulations, les veines que la sclérose a durcies ; exécuter un par un, sur la joue, et le crâne, la barbe et les cheveux coupés presque ras..., un léger brouillard de douceur enveloppe malgré tout cette œuvre si volontairement fouillée. Dans l'œil droit, même, la tranche de la paupière inférieure paraît un peu hésitante ; il y a sur le bord, un léger trait blanc, qui en amollit la forme, et que Jean n'y aurait pas mis. La barbe et les cheveux courts sont un prodige d'exécution, mais douce et fondue, ce qui n'est pas un défaut dans la circonstance, mais — mais — c'est la douceur

d'Hubert ! Et on retrouve aussi cette douceur dans le dessous des joues et du menton, d'ailleurs gras, souple et de premier ordre.

La marque d'Hubert est partout : caresse des rayons sur les parties saillantes du visage, sur les mains, qui sont, pour ainsi dire, « saupoudrées de lumière » ; charme des valeurs ; contraste inconsciemment adouci entre le clair visage et le fond à demi-sombre, riche, profond, varié, où vient jouer, comme d'habitude chez Hubert, l'ombre portée du personnage ; exécution de la fourrure, que Jean aurait moins « fondue dans la masse » ; de la ceinture et du sac en cuir noir verni, à boucle d'argent, qui reçoivent discrètement la lumière...

L'analyse détaillée du portrait d'Isabelle Vydt serait une répétition inutile. C'est la même exécution par les valeurs, la même douceur générale, la même vérité dans les plis de la robe rouge-pourpré, aux revers moirés ; dans les linges blancs, vibrants, où l'on croit encore voir courir la brosse fiévreuse. Et peut-être parce qu'Isabelle Vydt, avait des traits plus accentués, un nez plus ferme, des lèvres moins vieilles et plus nettement ciselées, il se trouve que le modelé délicatement puissant de cette figure, de la bouche surtout, à la fois douce et ferme, est encore plus admirable que chez Vydt. Pour une fois, sous son voile de douceur, le génie d'Hubert s'est montré presque aussi « fort » que celui de son triomphant disciple, — sans perdre toutefois son charme adouci.

Ainsi donc, Sibylles, Prophètes, Annonciation, statues des deux *Saint-Jean*, portraits des donateurs, l'extérieur tout entier du retable est d'une exécution identique à elle-même, identique à celle de la plupart des compartiments intérieurs, et c'est la main d'Hubert que nous y avons reconnue. Exception doit être faite seulement pour les deux saint-Jean (qu'un varlet quelconque, nous l'avons dit, a pu exécuter, mais d'après le dessin du maître et avec l'effet de lumière choisi par lui), et pour la robe de Vydt, soit que Jean ait été chargé de la mettre en couleur, soit qu'Hubert, pour une fois, ait employé le procédé « en glacis » de son frère. On a douté — Waegen le premier, sauf erreur, — que les sibylles



HUBERT VAN EYCK

ISABELLE BORLUUT, à mi-corps
fragment de volet du « Retable de l'Adoration de l'Agneau ».
(Musée de Berlin).

fussent de la main de l'un des deux frères. Après mûr examen, voici notre avis : inférieures à toutes les autres parties du retable, — sauf les deux saint Jean, — les sibylles offrent toutes les qualités d'Hubert un peu atténuées; tous ses défauts, un peu exagérés. Elles sont de la main d'Hubert.

*
* *

Le retable a-t-il beaucoup souffert depuis cinq siècles ? Beaucoup moins qu'on n'aurait pu le craindre. L'extérieur est intact, ou peu s'en faut. Cela s'explique : le retable étant resté presque continuellement ouvert, les parties extérieures se sont trouvées protégées contre les chocs, contre les variations brusques de température. Quant à l'intérieur, on sait historiquement qu'il a été nettoyé et même restauré plusieurs fois : vers 1550-60, par Lancelot Blondel et Jean Scorel ; au XVIIe siècle, par A. van den Heuvel ; en 1825, — après un incendie qui avait fait tomber sur le retable des cendres brûlantes, — par un certain Lorent ; en 1859, par Donselaer. Quelques-uns le trouvent si retouché, qu'il ne serait plus bon, selon eux, qu'à donner une idée de la composition primitive.

Il y a dans ce jugement une part énorme d'exagération. La seule partie sérieusement retouchée de l'immeuse polyptyque est son panneau central ; et là même les repeints, si notables qu'ils soient, portent sur une partie assez importante du paysage ; sur quelques figures des *Saints laïques* du premier plan et des trois groupes du second. Mais la plupart des repeints n'intéressent que les vêtements et, dans ceux-ci, le plus souvent, que les parties sombres. Quant aux têtes des vierges, on exagérerait à peine en disant qu'elles sont absolument intactes. Celles du groupe d'hommes le sont moins. Mais voilà une phrase entachée d'amphibologie, d'où le lecteur pourrait conclure qu'elles sont toutes plus ou moins retouchées. La vérité est qu'au contraire la plupart des têtes d'hommes sont intactes ; et les vêtements ont infiniment moins souffert qu'on n'a voulu le dire. Ajoutons un détail pour être complet : parmi les

anges qui entourent l'Agneau, quelques-uns ont eu leurs robes plus ou moins complètement retouchées et même presque entièrement refaites ; mais une seule tête d'ange a subi des outrages sérieux ; les autres sont presque toutes absolument intactes. Chez les *Saints Martyrs*, les retouches ne portent que sur les vêtements.

En somme, si Hubert, venait revoir son retable, il serait probablement fort surpris de le trouver si peu maltraité par le temps et les hommes. « Un peu assombri, pourtant, un peu noyé dans le crépuscule », ajouterait-il. Mais, tout compte fait, il ne serait pas trop mécontent. Ce qui subsiste du retable prouve, une fois de plus, que les chefs-d'œuvre ont la vie très dure. Tel qu'il est, on peut très facilement faire abstraction des retouches qui en défigurent de faibles parties ; le reste, obscurci mais intact, permet absolument d'apprécier le génie de ceux qui l'ont conçu et exécuté.

LES VAN EYCK EN DEHORS DU RETABLE. L'ŒUVRE D'HUBERT.



IL y a dix ans, nous l'avons dit, les fragments dispersés du retable étaient attribués les uns à Jean seul (l'*Adam* et l'*Eve* de Bruxelles), les autres à « Hubert *et* Jean ». Pas un seul ouvrage isolé ne portait le nom d'Hubert. Jean avait absorbé la gloire et l'œuvre de son frère. Au moment où Kaemmerer publie son *Hubert und Jan van Eyck*, (1898), un premier mouvement, fort indécis, commence à se dessiner. L'auteur met un point d'interrogation à la suite du nom de Jean à propos des tableaux suivants :

Les Trois Marie au Sépulcre (Collection de Sir Fr. Cook, Richmond);

Le *Calvaire* et le *Jugement Dernier* (Ermitage) ;

La *Vierge dans une église* (Musée de Berlin) ;

Le *Christ en profil* (Musée de Berlin) ;

Le *Saint-François recevant les stygmates* (Musée de Turin).

Il attribue, en outre, non plus à Jean, mais à Petrus Christus :

La *Madone avec sainte Anne, sainte Barbe et un chartreux* (Collection du Bn Gustave de Rothschild) ;

Le *Donateur protégé par saint Antoine* (Musée de Copenhague).

L'année suivante (1899), la question fait un pas très important avec Otto Seeck, qui remplace le nom de Jean avec un (?) et celui de Petrus Christus par celui d'Hubert dans cinq tableaux de la liste précédente, passe sous silence le tableau de Copenhague et conserve pour la *Vierge dans une église*, du musée de Berlin, l'attribution à Jean. Mais il ajoute à la liste des œuvres d'Hubert :

Le *Petit portrait d'homme* du Musée de Berlin ;

La *Fontaine de vie,* (Musée de Madrid) en ajoutant : (copie ?) ;

Le *Portrait d'homme au chaperon bleu* (Musée d'Hermanstadt) ;

Le *Portrait de donateur,* fragment (Musée de Leipzig) ;

L'*Homme à l'œillet* (Musée de Berlin) ;

La *Vierge au chancelier Rolin* (Louvre) ;

Le *Christ en croix avec Marie et Saint Jean* (Musée de Berlin) ;

La *Vierge aux rosiers,* copie (Musée de Berlin) ;

Ainsi que nous l'avons fait observer, la présence, dans cette liste, de *l'Homme à l'œillet* du musée de Berlin, jointe à la distribution, très insuffisamment motivée, des diverses parties du retable entre Hubert et Jean, empêcha le monde des historiens d'art de prêter assez d'importance aux intuitions souvent justes d'Otto Seeck concernant les peintures étrangères au retable.

M. James Weale arrive à son tour en 1900-1901. A-t-il retrouvé personnellement ses remarques sur la flore et l'architecture exotiques de certains ouvrages, remarques d'où il déduit la certitude d'un voyage d'Hubert en Italie ? On doit en tout cas, sans contestation, attribuer sur ce point la priorité à Otto Seeck, qui lui-même fait remonter à Hugo von Tschudi la première mention du caractère italien de l'architecture. Mais il faut se hâter d'ajouter que M. James Weale a eu le grand mérite d'apercevoir toute l'importance de ces remarques ; il les a précisées, élargies, en a tiré des conclusions plus certaines et plus vérifiables que celles d'Otto Seeck. Une chose tend d'ailleurs à prouver le caractère bien personnel des attributions de James Weale, c'est que ce savant critique n'accepte du premier coup, ni en entier, ni sans corrections, la liste des ouvrages déjà attribués à Hubert par Otto Seeck. Il ne parle d'abord que de ceux sur lesquels il a pu se faire une opinion. Sa première liste se compose de sept ouvrages ; nous les citerons pour plus de clarté :

Le *Saint-François* de la collection Johnson (Philadelphie) dont celui de Turin ne serait, à son avis, qu'une réplique ou une « copie » ;



Hubert van Eyck (Atelier d')
GROUPE DE VIERGES ADORANT L'AGNEAU
miniature des « Heures de Turin ».



Hubert van Eyck (Atelier d')
LA VIERGE ENTRE DES SAINTES
miniature de « Heures de Turin ».

Les *Trois Marie ;*

Le *Calvaire* de Berlin ;

La *Vierge au chartreux* de la collection Rothschild ;

Le *Donateur* de Copenhague ;

La *Vierge à la Fontaine* (copie) de Berlin ;

La *Fontaine de vie* (copie) du Prado.

On voit que, dans cette liste d'œuvres d'Hubert, M. James Weale fait apparaître — à tort ou a raison, — le tableau de Copenhague, cité par Kaemmerer comme un Petrus Christus, omis par Otto Seeck ; et le *Saint François* de Philadelphie, attribué à Jean par A. J. Wauters, après Waagen, — comme la répétition de celui de Turin.

C'est à ce moment, nous l'avons dit, qu'ont été rédigés les résultats de nos propres recherches. Celle-ci nous ont permis, croyons-nous, d'achever l'œuvre de la séparation. Mais ce premier travail et, à plus forte raison, les légers changements que nous lui avons fait subir après un nouvel examen direct (avril-juin 1905, puis août-septembre 1907) de tous les van Eyck des musées européens, sauf les deux volets de l'Ermitage, n'a paru qu'après la publication d'un nouvel article où James Weale allonge sa liste des Hubert. Il nous parait légitime de rendre à cet écrivain la priorité de ses nouvelles attributions, même là où elles ne font que confirmer nos opinions antérieures. Les voici :

Le triptyque de la *Vierge avec sainte Catherine, le donateur et saint Michel* (Musée de Dresde).

Le *Portrait d'homme* d'Hermanstadt (cité par Otto Seeck) ;

La *Vierge dans une église* de Berlin, id.

La *Vierge au chancelier Rolin* du Louvre, id.

M. James Weale fonde ses attributions en partie sur le style de ces ouvrages ; en partie, et plus spécialement, sur l'aspect géologique et botanique du paysage, sur le caractère de l'architecture et sur les types des figures, qui n'ont dans ces tableaux rien de néerlandais.

Dans nos attributions de ces œuvres isolées et d'un certain nombre

d'autres non-signalées avant nous, c'est l'exécution qui nous a servi de guide non pas exclusivement, mais plus que tout le reste. L'accord des résultats obtenus par la méthode plutôt psychologique et intuitive d'Otto Seeck ; par celle, plus « matter of fact » du critique anglais, et par la nôtre, plutôt esthétique et technique, semble prouver que les historiens d'art sont enfin dans la bonne voie. L'examen détaillé de chacun des ouvrages que nous attribuons les uns à Hubert, les autres à Jean, montrera sur quels points — importants à propos d'Otto Seeck, plus secondaires à propos de James Weale — nous nous écartons de nos prédécesseurs.

* * *

Sous toutes réserves, mais autant que cela est possible à l'heure actuelle, nous suivrons dans l'examen de ces ouvrages l'ordre chronologique.

Ici doit prendre place un élément d'information dont l'importance n'est appréciée que depuis peu, et qui mérite un examen spécial.

Les *Heures de Turin*, malheureusement détruites, constituent un document nouveau, d'une importance capitale pour l'histoire des van Eyck. M. Léopold Delisle avait signalé les admirables miniatures de ce manuscrit, mais sans en soupçonner l'auteur. L'honneur d'avoir remarqué la grande ressemblance de ces miniatures avec le retable de Gand revient à M. Paul Durrieu, qui, en outre, a eu la plus heureuse des inspirations, celle de publier ce manuscrit, destiné à périr si peu de temps après. Par une savante analyse il en a isolé, sous le nom de « groupe de Bavière-Hainaut » un certain nombre de miniatures, toutes d'exécution identique, où les paysages, les architectures, les têtes, les coiffures des anges, les types masculins ou féminins, les arrangements de draperies se retrouvent à la fois dans l'*Adoration de l'Agneau* et dans maint autre ouvrage attribué aux van Eyck.

L'auteur s'est demandé si elle ont été exécutées sous la direction des



HUBERT VAN EYCK (le paysage par, les figures d'après un dessin d')

UN PRINCE REVENANT DE LA MER

miniature des « Heures de Turin ».



Hubert van Eyck (le paysage par)
LES ORAISONS DE SAINTE MARTHE
miniature des « Heures de Turin ».

deux frères, ou si elles sont de leur propre main. « S'il faut dire toute ma pensée », a-t-il répondu, « j'avoue que je pencherais pour la seconde supposition, surtout en ce qui concerne les plus belles pages ». Il les cite, et reprend : « Mais il n'est pas nécessaire de s'attacher à trancher immédiatement la question. Il nous suffit d'avoir constaté quel jalon précis les *Heures de Turin* apportent, sous le rapport chronologique, pour la détermination des œuvres susceptibles de remonter à l'époque où Hubert vivait encore. »

L'auteur avait en effet montré, par des indices tirés des miniatures elles mêmes, qu'elles avaient dû être faites dans l'atelier des van Eyck soit pour l'évêque de Liége, mort en 1425, soit, beaucoup plus probablement, pour son frère, le comte Guillaume IV de Bavière-Hainaut-Hollande, mort en 1417; que l'une d'elles se rapportait au débarquement (22 juin 1416) de Guillaume IV revenant d'Angleterre ; et qu'un autre était certainement antérieure au 10 septembre 1419.

Le groupe de Bavière-Hainaut, ainsi que l'a fait remarquer M. Hulin, offre ce caractère d'être exécuté non par les lignes, mais « par les valeurs ». Ce savant historien d'art a cru pouvoir en conclure qu'elles sont de la main d'Hubert, hypothèse qui lui a permis de rattacher plus étroitement à ce maître la *Vierge dans une église*, du musée de Berlin, et les deux volets de l'Ermitage, dont l'attribution à Hubert était discutée.

En ce qui nous concerne, ayant eu l'autorisation de prendre des notes sur le manuscrit de Turin pendant de longues journées, deux semaines avant sa destruction (19 janvier 1904), nous avons ajouté au groupe de Bavière-Hainaut deux frises (pl. XXX et XLV) et une grande miniature (pl. XXVI), qui, conçues aussi par les valeurs, offrent le même intérêt artistique. A notre avis, les admirables paysages des plus belles miniatures du groupe de Bavière-Hainaut peuvent seuls être de la *main* d'Hubert ; les figures, si remarquablement conçues qu'elles soient, ne montrent aucunement la griffe d'un grand maître tel que lui ou, à plus forte raison, son frère Jean.

Mais l'intérêt principal de nos recherches n'est pas là. Nous avons remarqué dans le manuscrit plusieurs miniatures, restées inaperçues à cause de leur exécution beaucoup moins belle, où se retrouvent pourtant le type de composition, les rochers à demi-désagrégés, les petits arbres, le fond de montagnes bleues dentelées et couvertes de neige, les cumulus mamelonnés tant de fois rencontrés dans le retable de Gand et dans un certain nombre d'ouvrages que, pour des motifs d'un ordre tout différent, plusieurs historiens d'art proposent de restituer à Hubert. La plus intéressante, à notre point de vue, est celle qui représente la *Mort du Christ* (pl. xx, f° 34, *verso*). Dans cette miniature, — d'exécution d'ailleurs assez pauvre et conçue par les lignes, non par les valeurs, mais peu importe à notre thèse, — la ville du fond, encadrée de montagnes qui détachent sur le ciel leurs fines dentelures, est évidemment faite d'après un dessin très soigné d'Hubert ; et la figure du Christ, plus soignée que le reste, est la reproduction presque identique de celle du *Calvaire* de Berlin ; la ressemblance existe même dans les moindres plis du perizonium. Ce type de Christ se retrouve pareil, sauf les dimensions, dans le petit crucifix d'une autre miniature qui représente *Saint François d'Aquin* lisant. Et si, des *Heures de Turin*, nous passons aux œuvres peintes, nous y rencontrerons plusieurs fois le même type très spécial, remarquable par sa proportion élancée ; par sa pose, exactement de face, le pied droit violemment ramené sur le gauche ; les bras formant toujours le même angle obtus ; la tête lourdement inclinée à droite ; les cheveux ruisselant en mèches sombres sur les épaules. Ce n'est pas là une ressemblance fortuite. Voyez la représentation sculptée du Christ, sur le jubé, au second plan de la *Vierge dans une église* du musée de Berlin ; le Christ ailé des deux *Saint François* (musée de Turin et collection J. Johnson de Philadelphie) ; le Christ du *Calvaire* de l'Ermitage ; autant d'ouvrages, attribués à Jean, mais à propos desquels plus d'un historien d'art a déjà prononcé le nom d'Hubert van Eyck.

Comment expliquer que les miniatures du sous-groupe ajouté par



Hubert van Eyck (Atelier d')

DIEU LE PÈRE

miniature des « Heures de Turin ».



Hubert van Eyck (d'après un dessin d')

LA MORT DU CHRIST

miniature des « Heures de Turin ».

nous à celui de Bavière-Hainaut ne soient pas toutes conçues à la façon de celles-ci, par les valeurs ? Voici, à notre avis, l'explication la plus acceptable de cette différence. Guillaume IV, vers 1415 commande à Hubert l'enluminure du manuscrit ; il meurt en 1417 ; sa fille Jaqueline lui succède, et le travail continue. Mais en 1419, elle est dépossédée par son oncle l'évêque de Liège, Jean-sans-Pitié. Nous supposons que le manuscrit, probablement saisi avec tous les biens de Jaqueline de Bavière, a été confié par son nouveau maître à Jean van Eyck, qui, de 1422 à 1425 fut le « peintre et valet de chambre » de Jean-sans-Pitié. La mort de ce prince, survenue en janvier 1425, aurait de nouveau interrompu le travail d'illustration, qui ne fut repris, le reste des miniatures en témoigne par les détails des costumes, qu'après 1440 ou même 1450. Jean van Eyck, transplanté en Hollande, n'avait plus sous la main, il est vrai, les mêmes miniaturistes, mais il lui était facile d'en employer d'autres pour utiliser encore les « patrons » déjà dessinés par son frère. Identité de conception, différence d'exécution, tout cela se suit et s'enchaîne logiquement.

A quelle époque remonte le type de Christ d'Hubert ? Selon nous, à la fin du XIVe siècle, au moment où ce maître avait déjà dépassé la trentaine. C'est ce que nous a fait conclure l'examen de certains tableaux ou triptyques allemands. Le même Christ, très analogue, presque identique par la pose et le type, se trouve en effet dans un curieux panneau (no 1224) du musée de Berlin, qui ne renferme pas moins de trente-cinq compositions, juxtaposées en damier, représentant les scènes de la *Vie du Christ*, et dans lequel la coiffure en bandeaux gonflants des donatrices remonte aux environs de 1410, sinon avant. Ce même type de Christ se retrouve dans le *Calvaire* de la collection Clemens, d'Aix-la-Chapelle, exposé à Dusseldorf en 1904 sous les noms de maître Wilhelm (mort en 1378) et de son élève Hermann Wynrich (mort en 1413 ou 1414). De nouveau, la coiffure des Vierges permet de faire remonter cet ouvrage à 1410, sinon même plus haut. On a fait remarquer, d'autre part, disons-le en passant, la grande analogie qui existe entre la *Vierge aux violettes*, de

Stephan Lochner, aujourd'hui au Séminaire de Cologne, et la *Vierge dans une église*, du musée de Berlin, rendue par plusieurs à Hubert.

Deux hypothèses se présentent : ou bien ces divers artistes allemands ont imité Hubert, ou c'est le grand Hubert lui-même, âgé de quarante ans pour le moins, qui est allé emprunter en Allemagne, — sans rien y changer — non seulement le type de Christ, mais encore les formules de composition que nous lui connaissons ! Le choix n'est pas douteux. Pour nous, vers 1400, âgé de trente quatre ans environ, Hubert était déjà en pleine possession de ses moyens comme inventeur et comme exécutant ; il avait produit des chefs-d'œuvre ; sa renommée avait atteint les bords du Rhin. Le reste s'ensuit. D'ailleurs, comment concilier la prodigieuse richesse d'imagination d'Hubert, dont font preuve les *Heures de Turin* et le retable, sa merveilleuse aptitude à varier constamment ses formules, avec l'hypothèse d'une docilité qui vers la quarantième année, lui aurait fait accepter des formules inventées juste au bon moment par tout un groupe d'artistes secondaires ?

Cette mise en lumière du type de Christ d'Hubert va nous permettre de restituer au grand artiste trois ouvrages catalogués jusqu'ici sous la rubrique : « néerlandais inconnu » :

1° Le *Christ en croix entouré d'anges portant les instruments de la passion, la sainte Vierge et un donateur,* prêté par l'église Saint-Sauveur de Bruges à l'Exposition des Primitifs flamands de 1902. A cette époque, nous avions noté la fine harmonie de la *mandorla* grise qui entoure le Christ avec le ton bleu du ciel, les étoiles d'or, le rouge et or des riches ornements de la plinthe. A propos du Christ, nous avions écrit : « corps admirablement modelé, tête encore plus belle, digne de Rogier, grassement peinte, largement vue, vivante, humaine, douloureuse ». Fallait-il y voir une imitation, relativement récente, du Christ d'un *Calvaire* de Berlin, peint par le maître de Flémalle ? Non, celui-ci était très inférieur, comme expression, couleur, dessin et modelé, à celui de Saint-Sauveur.

2° La même composition, presque identique (galerie de M. Riccardo

HUBERT VAN EYCK

LE CHRIST AVEC TROIS ANGES PORTANT LES INSTRUMENTS DE LA PASSION.

(Collection de M. Aynard, Lyon).


i n r i

Traumann, de Madrid) avec une donatrice à la place du donateur ; œuvre de valeur analogue, — le Christ seulement plus « enjolivé » — signalée par James Weale comme le pendant de la précédente.

3° Un *Christ* de la collection de M. Aynard, de Lyon, semblable aux deux premiers, mais où manquent le donateur, la Vierge et l'ange qui tient la couronne au-dessus de la tête de celle-ci.

Dans les trois tableaux, l'exécution des anges, d'ailleurs non-dénuée d'intérêt, était d'une autre main, celle d'un très bon varlet ; le reste, en revanche, était de la main d'un vrai maître, d'un grand maître : celle de l'auteur même du *Calvaire* de Berlin attribué à Jean van Eyck, dont le Christ ressemblait trait pour trait au *Christ-Aynard*, celui-ci étant très probablement une étude d'après nature.

Quelle date leur assigner ? Le capuchon du donateur, la coiffure de la donatrice, existent déjà vers la fin du XIVe siècle ; les types des anges, leurs coiffures se retrouvent dans maints tableaux des environs de l'an 1400, ceux de Broederlam, par exemple, et disparaissent après 1410.

Ce n'est pas tout. Dans le tableau de Saint-Sauveur de Bruges, la Vierge et le donateur sont agenouillés sur un carrelage dont les diagonales, qui devraient converger vers un même point, se trouvent être rigoureusement perpendiculaires au bas de la plinthe. Plusieurs historiens d'art ont voulu faire descendre cette peinture jusque vers le milieu du XVe siècle et même plus tard ; mais, outre les raisons de coiffure et de costume déjà indiquées, l'absence de perspective que nous venons de signaler rend impossible une telle supposition. En trouverait-on un autre exemple dans une œuvre, nettement datée, postérieure à l'an 1400 ? Nous croyons pouvoir affirmer avec certitude que non. Et quel est l'artiste qui, travaillant avant 1400, aurait créé le type de Christ des van Eyck et fait preuve, comme dessinateur, modeleur et coloriste, des qualités dont la renommée universelle à fait jusqu'ici honneur aux van Eyck ? Au lieu d'inventer un si grand précurseur dont personne n'aurait soufflé mot, n'est-il pas plus simple d'admettre qu'avant l'âge de trente quatre ans

Hubert a dû produire un bon nombre d'ouvrages dont quelques-uns peuvent avoir anonymement survécu ?

Nous attribuerons donc en toute vraisemblance à Hubert, vers sa trentième année, la création du type de Christ que renferment, outre ces trois ouvrages, les deux *Saint-François* ; le *Calvaire* de l'Ermitage ; le *Calvaire* et la *Vierge dans une église* de Berlin ; la *Mort du Christ* (pl. XX) et le *Saint-Thomas d'Aquin dans sa cellule* (pl. XL) des *Heures de Turin*.

Le musée de Lyon possède un *Christ en croix soutenu par Dieu le Père* qui devrait s'appeler *Trinité*. Cette composition est fréquente dans le dernier quart du XIVe siècle. Nous ne prétendons pas que le tableau du musée de Lyon remonte lui-même à cette période. Par l'exécution, il descend même très bas dans le XVe siècle. Mais le Christ y est extrêmement voisin de celui d'Hubert et la tête de Dieu-le-Père ressemble singulièrement, par le type carré, aux pommettes saillantes, à celui de Dieu-le-Père d'une des miniatures du groupe Bavière-Hainaut dans les *Heures de Turin*. Il y a toutes chances pour que le panneau de Lyon soit une répétition libre d'un tableau d'Hubert dont rien n'empèche de placer la date de création vers 1390-1400. Cette *Trinité* de Lyon serait avec l'original perdu dans la même relation que les nombreuses *Mise au tombeau* où le Dr Friedländer, puis M. J. Destrée ont reconnu des imitations plus ou moins lointaines d'un Hugo van der Goes perdu ou mutilé.

Telles sont, à notre avis, les compositions les plus anciennes que l'on puisse rendre à Hubert. En dehors du retable de Gand, qui reste la vraie pierre de touche, ce sont les *Heures de Turin*, on le voit, — si nos idées sont justes, — qui apportent les meilleurs élements à la reconstitution de l'œuvre d'Hubert.

* * *

Ce type de Christ, d'où vient-il ? Hubert l'aurait-il inventé de toutes de toutes pièces ? Non, diront *a priori* ceux qui pensent que l'artiste le



Hubert van Eyck

LE CHRIST AVEC QUATRE ANGES PORTANT LES INSTRUMENTS DE LA PASSION, ET UN DONATEUR PRÉSENTÉ PAR LA VIERGE.

Eglise Saint-Sauveur, Bruges .

HUBERT VAN EYCK

LE CHRIST AVEC QUATRE ANGES PORTANT LES INSTRUMENTS DE LA PASSION, ET UNE DONATRICE PRÉSENTÉE PAR LA VIERGE.

(Collection de M. R. Traumann, Madrid).





Hubert van Eyck (Copie libre d'après)
DIEU LE PÈRE SOUTENANT LE CHRIST EN CROIX.
(Musée de Lyon.)

plus original est le fils, le petit-fils, le petit-neveu de ses prédécesseurs plus ou moins lointains. C'est, en effet, parmi les contemporains italiens de Giotto et ses successeurs immédiats qu'on peut chercher les inspirateurs d'Hubert, à supposer qu'on ne doive pas remonter encore plus haut. Dans les sculptures et les peintures byzantines, le Christ a les genoux fortement pliés, les pieds posés côte à côte sur un appui oblique. Plus tard, en Italie, les pieds ont encore un support en plan incliné, mais ils sont déjà cloués l'un sur l'autre, la flexion des genoux est fort amoindrie, le corps est posé presque de face. Dans une *Crucifixion avec la Vierge, saint Jean et quatre saints*, de l'Académie de Florence, qui doit remonter au début du XIV[e] siècle, la croix est plate, comme elle le sera chez Hubert ; les pieds du Christ sont cloués l'un sur l'autre. Il est vrai que le perizonium tombe jusqu'aux genoux et que les pieds sont encore posés sur un plan incliné ; mais la tête et les bras font déjà songer à Hubert, qui pourrait bien avoir vu cette composition. Dans l'*Arbre de Vie* du même musée, signé A. PACINO BONAGVIDA ANNO DÑI MCCCX, le grand Christ est du même type. Mais il y a déjà un changement dans les petits médaillons, où le type du Christ, si l'on met à part le perizonium encore un peu long et le support oblique des pieds, est presque identique à celui d'Hubert. Une telle concordance ne peut être fortuite.

On pourrait multiplier ces points de contact entre deux époques et deux pays. Mais l'indication est suffisante.

*
* *

Le portrait de *Donateur en buste* du musée de Leipzig a subi une aventure peu commune. Il a perdu le volet qui lui faisait pendant et qui devait représenter la Vierge ; lui-même a été mutilé, raccourci par le bas. Tout cela n'a rien que de banal. Mais un moment donné, un retoucheur « habile » l'avait transformé en femme ! Nous ne sommes partisan, on le sait, que des restaurations absolument nécessaires ; nous croyons

pourtant évident que la direction du musée de Leipzig fut bien inspirée quand elle chargea un restaurateur, habile, cette fois, dans le bon sens du mot, d'ôter les monstrueux repeints qui défiguraient ce beau morceau de peinture.

Quelques-uns ont pensé qu'un tel travail n'avait pu se faire sans de grandes écorchures qu'on avait dû « évidemment » dissimuler par de nouvelles retouches ; d'autres, partant de là, sans songer à vérifier, ont déclaré que le tableau était « complètement repeint ». En réalité, nous avons été fort agréablement surpris, quand nous l'avons vu pour la première fois, en constatant qu'il est presque intact. Les plus fortes retouches, d'ailleurs très peu importantes, se trouvent en deux endroits de la fourrure. Est-ce à dire qu'il soit redevenu absolument ce qu'il était en sortant des mains de l'artiste ? Non, le temps a opéré sur lui son travail ; aujourd'hui, même si l'on fait abstraction du vernis jaune qui le recouvre, on est tenté de voir dans le personnage replet qu'il représente un adorateur non pas tant de la Vierge que de la dive bouteille. Son nez, devenu d'un ton quelque peu vineux, semblerait le prouver. A cela près, très bel ouvrage : les petits yeux du donateur, son gros nez assez proéminent, sa lèvre supérieure mince, sa lèvre inférieure épaisse, les formes arrondies de son double menton, celle de son oreille assez particulière, celle de ses mains grasses et un peu ridées, dénotent chez l'auteur de ce portrait une vive préoccupation du caractère. On a douté que l'œuvre fût sortie de l'atelier des Van Eyck. « Jean », disait-on, est plus fort que cela. « Jean » est le nom qui vient tout naturellement à l'esprit quand celui de « van Eyck » est prononcé. Nous sommes prêt à convenir que l'attribution à Jean est quelque peu écrasante. Mais les qualités de l'œuvre conviennent à merveille au frère aîné; ses défauts aussi, parmi lesquels une certaine mollesse si on le compare à Jean ; et toutes les autres caractéristiques d'Hubert y apparaissent au premier coup d'œil : la douceur répandue partout ; une fine harmonie, un charme général provenant du jeu des valeurs.



Hubert van Eyck

PORTRAIT D'UN DONATEUR EN BUSTE.

(Musée de Leipzig).



Un examen plus attentif confirme cette impression. La robe, d'un rouge carminé, est peinte dans une pâte légère où la brosse a laissé les stries révélatrices de son passage; les chairs de même, où tout est doux, gras et enveloppé. Les poils de la fourrure, les cheveux, les cils, les sourcils sont faits avec soin un par un, mais fondus en une masse homogène que décompose seulement un regard attentif. La main d'Hubert est reconnaissable à tous ces caractères, du moins pour celui qui, comme nous, accorde à Hubert l'exécution du retable entier de Saint-Bavon, — sauf l'*Adam*, l'*Eve* et les *Anges chanteurs*. — Un détail tout spécial doit être signalé. Les yeux du donateur ont une ligne rouge parfaitement marquée entre leurs paupières et les bords de leurs sclérotiques, ligne qui se retrouve dans un grand nombre des figures de l'*Adoration de l'Agneau*. Cela équivaut, pour nous, presque à une signature.

L'emploi des tons de chair plus ou moins roses et rouges n'est pas particulier à cet endroit du visage. Il existe dans les rides, dans le contour du nez, de l'ovale, de toutes les chairs, y compris le dessin des doigts et de leurs articulations. Ça et là, ce contour a tourné au brun plus ou moins foncé — voyez, par exemple, les deux pouces; — ailleurs il est devenu d'un brun plus ou moins rouge, et c'est ce qui est arrivé au contour et aux ombres jadis roses de la narine et du bout du nez, aujourd'hui rubicond. Si l'on tient compte de ces changements amenés par le temps, on reconnaîtra que le donateur de Leipzig était, malgré son âge déjà mûr, une sorte de gros poupon tout blanc et tout rose, vraiment destiné à servir de modèle à Hubert tel que nous le concevons, c'est-à-dire à un peintre qui, sans mépriser la grande forme, avait une prédilection pour les morbidesses de la chair, pour les caresses de la lumière sur un épiderme souple et satiné.

Par le caractère de la chevelure, rasée jusqu'au-delà des oreilles, par la forme spéciale du col de fourrure qui rappelle le capuchon des environs de l'an 1400, ce portrait doit remonter très haut, peut être aux environs de 1405. Les progrès futurs de l'histoire du costume diront sans

doute quelle correction il faut apporter à cette date provisoire. A ceux qui pourraient trouver exagéré ce recul dans les profondeurs du temps, nous ferons observer qu'Hubert, en 1405, était tout près d'atteindre la quarantaine.

« L'*Annonciation* de l'Ermitage, attribuée à Jean, revient-elle à ce maître ou à son frère aîné ? Le caractère élégant et tout à fait roman de l'église ; l'arrangement du fond architectural, qui rappelle d'assez près celui de la *Vierge dans une église* du musée de Berlin ; la mimique vivante des figures ; l'invention des rayons de lumière qui partent d'un vitrail ; le mouvement de vol si naturel de la colombe ; les masses floconnantes des chevelures ; le caractère pittoresque et, si l'on peut dire, anecdotique du bouquet de lis, etc., prouvent autant qu'on peut l'affirmer sur l'examen d'une bonne photographie, que l'œuvre a été conçue par Hubert. Quant à l'exécution, il nous est plus difficile d'en parler, car nous n'avons pas revu l'original depuis de longues années. Selon qu'elle sera, dans les chairs, empâtée ou lisse, avec ou sans petits coups de lumière ; dans les vêtements, en pleine pâte ou en glacis ; il faudra penser soit à Hubert, soit à Jean. »

Voilà ce que nous disions, il n'y a pas longtemps, dans une étude sur Hubert. Pour en savoir davantage, nous comptions élargir jusqu'à Saint-Pétersbourg le cercle d'une nouvelle tournée de musées européens projetée pour l'été dernier. En cours de route, nous avons appris que la précieuse *Annonciation* faisait partie de l'Exposition de la Toison d'Or, ce qui nous a forcé de changer nos plans et de doubler les étapes du retour, afin d'arriver en temps utile à Bruges. L'attribution à Hubert van Eyck ne fait maintenant plus de doute pour nous. Ce que nous avaient murmuré le geste obéissant des mains levées de la Vierge, la légère torsion de son corps, l'inclinaison de sa tête, la direction de son regard qui se détourne timidement, toutes choses exquises, mais un peu trop anecdotiques pour Jean, la couleur et l'exécution de la peinture nous l'ont répété d'une voix plus ferme, d'un accent encore plus sûr.



HUBERT VAN EYCK

L'ANNONCIATION DANS UNE ÉGLISE.

(Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg).



Il existe des chefs-d'œuvre d'un style plus haut, il n'en est guère qui dépassent cette *Annonciation* soit par le charme des valeurs et de la couleur, soit par la perfection de la perspective aérienne. Quel est le peintre d'intérieurs du XVIIe siècle hollandais, ou de tout autre siècle, qui aurait traduit avec plus de maîtrise la profondeur d'une vaste nef, la ferme rigidité de ses murailles, le mystère de ses trous d'ombre, le faible recul de la paroi de son promenoir en arrière de larges baies coupées par de fines colonnettes ; la juste relation des blancs et des noirs dans les dessins d'un pavement ; la matière d'un tabouret en bois sculpté ou d'un coussin en étoffe damassée ?

Ces derniers détails nous font entrer dans le domaine de la technique, où Hubert apparaît comme un incomparable virtuose, un raffiné exquis, en un temps dont l'éloignement ne pouvait faire songer qu'à « l'adorable gaucherie » des primitifs. Hubert met du raffinement partout. Jean, dans la *Vierge* van der Paele du musée de Bruges, ayant a peindre un vitrail composé de verres lenticulaires, n'a rien trouvé de mieux que de se créer une formule de disque, d'ailleurs très juste et très fidèle, qu'il a consciencieusement répétée autant de fois que c'était nécessaire. Hubert eût jugé le procédé trop monotone. Dans les vitraux de son *Annonciation*, chaque « fond de bouteille » diffère de son voisin par quelque petit accident de lumière et d'ombre ; il conserve son individualité. D'autre part, dans les trois fenêtres, ces disques blancs se détachent sur trois fonds de couleur différentes, rouge, vert, rose clair ; et, dans la surface d'un même vitrail, chaque fragment varie de clarté selon qu'il se détache sur le ciel ou sur la silhouette d'une ville qu'on devine. Celle-ci montre d'ailleurs, derrière les croisillons et les verres blancs d'un autre vitrail, son enchevêtrement de toïts, ses pignons aigus à fenêtres géminées.

Le même soin se retrouve dans tel chapiteau qu'emprisonne un fin réseau d'entrelacs, dans tel autre, dont la surface fort exiguë renferme plusieurs personnages en haut relief, guerriers à pied et cavaliers que suit un levrier bondissant. Le pavement est formé de bandes à fleurs

noires dont les angles renferment les signes du zodiaque, pendant que les carrés qu'elles laissaient libres entr'elles ont été remplis par des scènes à nombreux personnages tirées de la vie de Samson; et ces scènes elles-mêmes ne sont pas traitées d'une manière quelconque, dans le style du temps d'Hubert, mais avec un dessin volontairement gauche et barbare, qui emporte l'imagination dans le lointain des siècles.

On a parlé de Sienne et de l'influence de l'art italien à propos de ces pavements. M. J. Destrée nous a pourtant assuré qu'on trouve des restes de pavements semblables en Belgique même. L'origine de ce genre de dallages incrustés n'en est pas moins italienne ; mais la présence d'un tel détail dans l'*Annonciation* ne prouve pas qu'Hubert l'ait directement emprunté aux Siennois ; ce qui n'empèche nullement d'autre part, l'existence de nombreux emprunts d'Hubert à la flore et à l'art italien.

Le comble du raffinement et de l'habilité technique n'est pas encore là. Nous le trouverons dans la figure de l'ange. Les ailes du divin messager offrent les mêmes richesses, les mêmes nuances de couleur éclatantes et subtiles qu'on a déjà pu voir chez l'ange de l'*Annonciation* du musée de Berlin, chez tous ceux de l'*Adoration de l'Agneau*. Quant au riche brocart du manteau et à la couronne de l'ange annonciateur, c'est par les moyens paradoxaux qui lui sont ordinaires qu'Hubert leur a imprimé un charme plein de douceur. Les rehauts de lumière des ors, des perles et des pierres, si on les examine de très près, sont tracés durement, tout comme les hachures d'or blanc des brochés. Mais ce défaut, qui en serait un s'il était visible, se noie complètement dans la prodigieuse finesse des traits et des points, tracés avec la pointe d'un pinceau très aigu ; si bien, que l'impression totale est celle d'une étoffe qu'une fine rosée a recouverte d'un million de gouttelettes argentines, à peine dorées par un rayon de soleil levant. Et cette richesse légèrement voilée du vêtement de l'ange s'oppose de la façon la plus heureuse au large ton simple et doux du manteau de la Vierge.

On sait que le temps, d'une manière générale, est favorable aux

chefs-d'œuvre ; il les gâte pourtant parfois sur quelque point. A la suite du léger noircissement des ombres, le sourire de l'ange a perdu quelque chose de la grâce qu'il devait avoir primitivement ; les gens sévères le trouvent même un peu niais ; mais il suffit d'examiner la bouche un seul instant pour apprécier avec quel art elle est modelée, en un raccourci peu banal, son coin gauche disparaissant derrière la courbe imprévue des lèvres entr'ouvertes, qui laissent voir un bout de langue rose.

La *Vierge* van der Paele, œuvre authentiquement signée de Jean, qui est le joyau du musée communal de Bruges et que nous étudierons plus tard, était un point de comparaison commode pour l'examen du tableau de l'Ermitage. On ne peut méconnaître, à notre avis, la différence radicale qui sépare ces deux ouvrages. Les types des visages des deux Vierges n'ont entr'eux qu'une ressemblance de famille, — leurs auteurs étant deux frères ; — celle de l'Ermitage a le nez long et droit, le menton rond, les lèvres fines, les yeux non pas très grands, mais en amande ; celle de Bruges a les yeux plus petits et beaucoup moins nobles de forme, les lèvres minces, le nez proéminent et le menton aigu, ce qui est très différent. La première rappelle les Vierges de Berlin et de Dresde, et toutes les vierges martyres de l'*Adoration de l'Agneau*; la seconde offre le même type que la *Vierge*-Rolin du Louvre et celle de Francfort. Les deux groupes se ressemblent au premier coup d'œil, à peu près comme les Chinoises, dès l'abord, se confondent pour nous avec les Japonaises. Un peu d'attention et, surtout, d'habitude, finit par mettre en relief les différences.

Il y en a d'autres, non moins marquées, encore plus importantes, qui se trouvent dans la facture des vêtements et des chairs, ici plus grasse et plus empâtée, avec des points blancs beaucoup plus nombreux et plus marqués dans les lumières, là plus mince, plus sobre, avec des allures de fresque.

Quant aux cheveux, la différence est du même ordre. Certes, Jean, qui a signé la *Vierge* van der Paele, sait admirablement peindre une

chevelure crêpelée ; mais il le fait à sa manière, avant tout en dessinateur ; les cheveux de la Vierge van der Paele, se fondent dans une masse légère quand on les voit à distance convenable, mais ils sont nombreux et, sur beaucoup de points, on pourrait même les compter. Hubert agit autrement : il est plus peintre, dans le sens moderne du mot ; c'est par des frottis légers, transparents, modelés dans leurs grandes masses de clair et d'ombre, qu'il rend tout d'abord l'aspect d'une chevelure ; et, à cette préparation déjà fort avancée, il n'a plus besoin que d'ajouter çà et là quelques groupes de traits lumineux, qui achèvent la forme d'une boucle en « repentir » ou les spirales irrégulières de quelques cheveux rebelles. Les tempéraments divergents des deux frères se montrent dans tous ces détails, sur lesquels nous aurions beaucoup moins besoin d'insister, si la séparation de ce qui appartient à Hubert et à Jean était un fait accompli. Un jour viendra, nous en avons la ferme espérance, où l'on n'aura pas besoin, pour diagnostiquer la paternité de cette Vierge, d'analyser en détail l'ovale régulier de son visage, son nez fin et droit, sa bouche entr'ouverte qui laisse voir les dents, son double menton dont le bout arrondi se détache franchement de la lèvre inférieure, ses cheveux abondants, légèrement embroussaillés ; ses mains, d'une élégance exquise, si finement étudiées qu'on peut lire l'M tracé par les plis de l'épiderme dans la paume de la main gauche. Il suffira d'embrasser d'un simple coup d'œil les mains levées de la Vierge, la légère torsion de son corps, l'inclinaison de sa tête, la direction de son regard qui se détourne timidement, toutes choses exquises, que Jean n'a pu imiter complètement, même quand il s'est amusé à l'essayer dans de petits ouvrages dont nous aurons, plus tard, à faire l'examen.

Avec son architecture purement romane, l'*Annonciation* de l'Ermitage offre un caractère archaïque, déjà signalé par le Dr W. Bode, qui nous force à la considérer comme antérieure au triptyque du musée de Dresde et à la *Vierge dans une Eglise* du musée de Berlin. Or, pour des raisons à déduire en leur lieu, les dates d'exécution de ces deux derniers



HUBERT VAN EYCK

VIERGE DANS UNE NICHE GOTHIQUE.

(Musée de Vienne).

ouvrages ne peuvent être mises plus tard que 1410-1418. Il faut donc placer chronoligiquement le tableau de l'Ermitage vers 1410. Sous toutes réserves, bien entendu.

Aller à Vienne pour étudier les portraits de Jean de Leeuw et du cardinal Albergati, et trouver dans le même musée une œuvre méconnue d'Hubert Van Eyck, voilà une aventure qu'on ne pouvait guère espérer. C'est pourtant ce qui nous est arrivé, au printemps de 1905, alors qu'ayant revu depuis peu les Van Eyck d'Italie, de France, de Belgique et de tout le Nord de l'Europe centrale, nous avions encore vivants dans la mémoire les types familiers à chacun des deux frères ; leur goût propre d'arrangement des lignes et des formes ; leurs procédés de facture, surtout, parfois assez voisins l'un de l'autre pour que l'on risque de les confondre, mais si différents dans la plupart des cas, qu'il semble impossible de les méconnaître dès qu'on les a une fois aperçus.

C'est sans prévention aucune que nous nous approchâmes d'une *Vierge* avec l'enfant, debout devant un trône dans une niche gothique. Le premier coup d'œil, de loin, évoqua dans notre esprit la vision de la *Sainte-Barbe* de Palma le Vieux, exposée dans l'église de Santa Maria Formosa, à Venise. C'était de part et d'autre, la même stature plutôt majestueuse que fine; le même hanchement sur la jambe gauche, la jambe droite, genou plié, modelée et comme sculptée sous le vêtement ; c'était la même noblesse des larges plis de la robe et du manteau. Malgré l'énorme différence des styles, malgré un sentiment de vérité et de vie qui, dans la *Vierge* de Vienne, est incomparablement supérieur à la grandeur un peu plus théâtrale des figures féminines du grâcieux vénitien, l'analogie était frappante et nous avons pu la vérifier à loisir depuis lors, à Venise même.

Mais, à mesure que nous approchions, des détails plus intimes apparaissaient, éveillant le souvenir des Van Eyck. L'Enfant divin rappelle d'une manière frappante, au moins pour la tête, celui de la

Vierge allaitant l'enfant, de Jean Van Eyck, au musée Staedel de Francfort. Si l'on examine maintenant, dans le tableau de Vienne, le corps du même enfant, à la fois élégant, mince et grassouillet, ce n'est plus à Francfort qu'il vous ramène, c'est à Berlin, devant la *Vierge dans une Église;* à Anvers, devant la *Vierge à la Fontaine*, de Jean. Quant aux plis du linge blanc et des vêtements, on retrouve les uns aussi naturels, les autres aussi nobles dans la *Vierge* de Berlin.

Hubert ou Jean ? A notre avis, pas de doute possible : le charme de l'attitude générale et de la tête légèrement inclinée; la délicate souplesse des mains de la Vierge et du corps de l'enfant; l'exécution grasse du linge; les plis de la robe et du manteau, auxquels Jean, plus grandiose, n'aurait pas su communiquer cette libre et somptueuse élégance ; la discrète harmonie de lignes et des masses, tout criait pour nous le nom d'Hubert.

Les sujets sculptés qui entourent la niche, ne pouvaient que confirmer notre impression. A droite, Eve écoute le serpent; elle tient de près à la grande Eve du retable; mais elle est plus dégagée d'allure, presque en action, comme on peut s'y attendre de la part d'Hubert, ce grand inventeur d'attitudes. L'*Adam*, du côté opposé, plus vivant que celui de Jean, — nous voulons dire plus dramatique, car celui de Jean est la vie même, — écoute avec angoisse la voix de l'ange qui le met hors du Paradis; il porte la main à son menton, geste éloquent qui veut clairement dire : « Qu'ai-je fait ? » Et toutes les figurines, y compris celle de l'ange et celle du Dieu bénissant, en buste, qui couronne l'architecture, sont d'Hubert par leur exécution en ébauche franche et rapide.

Quel nom d'auteur porte le catalogue ? Celui de Rogier van der Weyden. L'attribution est insoutenable, malgré quelques analogies très superficielles, dont la principale consiste dans l'usage habituel que fait Rogier des fonds d'architecture ornés de figurines sculptées. La petite *Sainte Catherine* debout dans un paysage, qui se trouve tout auprès, attribuée à Rogier avec une vraisemblance beaucoup plus grande, forme,



HUBERT VAN EYCK

PETITE VIERGE ASSISE SOUS UN PORTAIL SCULPTÉ.

(Collection de lord Northbrook, Londres).

au premier coup d'œil, une sorte de pendant à la *Vierge* d'Hubert. Peinte sur un panneau de dimensions presque identiques, elle est, en fait, d'un tout autre style, d'une exécution toute différente, d'un modelé, surtout, tellement inférieur à celui de notre admirable *Vierge*, qu'il n'est pas possible de songer au même auteur. En outre on chercherait vainement, dans l'œuvre entier de Rogier van der Weyden un type d'enfant Jésus qui rappelle, si peu que ce soit, celui du tableau de Vienne.

Nous avions cru un instant, sur la foi de notre mémoire, que la « petite *Vierge* » vue par Michiel (l'*Anonyme* de Morelli) chez Vendramin, à Venise, dans le premier quart du XVIe siècle, était alors attribuée à « Rupert », nom très voisin de « Luprecht » qui est une des formes flamandes authentiques d'Hubert. A moins d'une coïncidence extraordinaire et peu probable, la *Sainte Barbe* de Palma-le-Vieux est imitée de la *Vierge* de Vienne ; cela prouve que celle-ci a dû être jadis à Venise. Le nom de Rupert serait venu à point pour confirmer notre opinion. En réalité, vérification faite, la petite *Vierge* vue par Michiel était attribuée à « Ruggieri », c'est-à-dire à Rogier van der Weyden. Mais cette attribution est insoutenable pour les raisons que nous avons dites, et tout l'essentiel de notre opinion subsiste.

A quelle date remonte la *Vierge* de Vienne ? Un détail va nous le dire assez exactement. Malgré les dimensions microscopiques de la tête de femme qu'a empruntée le serpent pour tenter Ève, on distingue fort bien, dans la coiffure de cette tête, des bandeaux qui recouvrent presque les oreilles. C'est une mode qui ne s'écarte guère des environs de 1410. Sans doute, on pourrait voir là, simplement, une recherche d'archaïsme ; mais, outre que cette recherche ne se trouve chez les van Eyck qu'une seule fois (dans le pavement de l'*Annonciation* de l'Ermitage) ne vaut-il pas mieux écarter une hypothèse, en somme, dénuée de preuves, qui contribuerait pour sa part à faire descendre l'œuvre entier d'Hubert après la cinquantième année du maître ? Nous avons donc affaire probablement à un Hubert des environs de 1410.

* * *

Le petit tableau que nous avons cru pouvoir rendre à Hubert n'est pas seul de son espèce. M. le Comte de Northbrook possède une *Vierge avec l'enfant, assise sous un portail sculpté,* qui a paru sous le nº 30 à l'Exposition des Primitifs flamands de Bruges, en 1902. Elle est peinte sur un panneau de 14 cm. sur 10 et demi. Son propriétaire l'attribuait à Rogier van der Weyden ; mais ce petit chef-d'œuvre fut aussitôt rendu par M. Friedländer à « l'auteur inconnu » de la *Vierge* de Vienne que nous venons de baptiser à nos risques et périls. Il est permis aujourd'hui de penser que ces deux Vierges ne sont pas seulement sœurs, mais que, selon toute vraisemblance, leur père commun est Hubert van Eyck.

Ainsi que cela avait eu lieu pour la *Vierge* du musée de Vienne, nous croyons que l'attribution de la *Vierge*-Northbrook à Rogier a été suggérée par la présence d'une niche sculptée, genre d'ornement dont le peintre de Tournay semblait avoir le monopole, tandis qu'en réalité, sur ce point, Rogier fut l'imitateur d'Hubert. En dehors de cette analogie superficielle, rien ne rattache la *Vierge* Northbrook à Rogier ; rien, ni le type du visage de la mère, ni celui de l'enfant, ni l'ensemble de la conception, ni le détail de l'exécution. Au contraire, nous semble-t-il, tout fait songer à Hubert, au maître qui cache la force sous la grâce, qui recherche avec une évidente prédilection les effets de lumière et le jeu des ombres portées, à l'inventeur qui dépense de véritables trésors d'imagination pour les scènes accessoires, à l'incomparable miniaturiste qui, seul, dans des sujets de sept à huit millimètres de hauteur, est capable de prêter à ses figurines la même vérité d'attitudes et de mouvement, le même jet de draperies qu'il a coutume d'introduire dans ses grandes compositions. Chacun des personnages qui occupent les six niches latérales de l'architecture dans le tableau de la galerie Northbrook pourrait devenir, sans changement, une statue de proportion naturelle ; chacune des sept compositions qui garnissent les niches de la galerie supérieure de cette même architecture pourrait être transformée en un grand bas-relief noblement agencé. Quel est l'artiste, si l'on écarte Hubert, qui aurait pu



HUBERT VAN EYCK (?)

ANNONCIATION.

Nº 2002 Musée du Louvre (Paris).

mettre tant de choses dans un si petit espace? Aucun n'en eût été capable. Il a fallu, pour cela, l'imagination féconde et la main preste du premier créateur de l'art flamand.

Un peu au hasard, faute d'y trouver des traces aussi évidentes d'ancienneté que dans la *Vierge* de Vienne, à laquelle elle tient de très près par le style et par l'exécution, nous placerons la *Vierge* Northbrook vers 1410 ou 1412. Il est entendu, encore une fois, que toutes ces dates, hypothétiques sans être arbitraires, sont sujettes à révision dans notre esprit, comme en témoignent les nombreux points interrogatifs de notre liste chronologique.

*
* *

Faut-il pousser la logique jusqu'à l'extrême en restituant à Hubert la belle *Annonciation* (N° 2002) du Louvre ? Nous serions presque tenté d'en courir le risque..., sous les plus expresses réserves...

Cette *Annonciation* ne laisse pas apercevoir d'emblée toute sa valeur. La couleur des visages et des mains, chez elle, ne « chante » pas ; l'exécution des têtes, si remarquable qu'elle soit par la science de la forme, semble manquer un peu d'accent. Mais, cette impression, croyons-nous, serait fort atténuée, si on ôtait seulement une partie de l'épaisseur du vernis qui assourdit tous les tons des chairs. A cela près, quelle maîtrise ! Avec de la lumière et à peine quelques légères demi-teintes, tout est exprimé, traduit dans sa forme juste ; les grands fronts des deux personnages ; les arcades sourcilières ; les bouches surtout, sculptées, pourrait-on dire, dans un marbre tendre ; les mains enfin, élégantes, un peu maniérées chez l'ange, plus sobres de mouvement chez la Vierge.

Par les attitudes, comme par le geste des mains, c'est à Hubert, à son influence, en tout cas, profonde, irrécusable, que nous sommes ramenés. Si on compare la Vierge de l'*Annonciation* du Louvre à celle du musée de Vienne, on trouvera chez l'une et chez l'autre, avec des différences peu importantes, les mêmes yeux un peu rapprochés, le même nez long,

la même bouche, petite, aux lèvres légèrement charnues, le même cou de Junon, avec le creux de la gorge délicatement marqué. L'analogie se poursuit dans les corps des deux Vierges, également beaux de stature et d'attitude, enveloppés de plis somptueux qui modèlent largement les formes; et l'on trouve une parenté aussi marquée jusque dans l'exécution des cheveux, plus « dessinés » et moins « enveloppés » que ceux de la Vierge du musée de Berlin.

Tous les objets de nature morte de cette *Annonciation* sont d'une vérité surprenante. Il y a là des appliques de métal que le maître de Mérode-Flémalle a imitées, que Thierry Bouts seul aurait peut-être su traduire avec la même justesse de forme et de reflets. Enfin, le chef-d'œuvre du tableau est dans le rectangle de paysage que laisse voir la fenêtre ouverte : quelques taches de verdure, un terrain qui fuit, des montagnes neigeuses hardiment brossées, un ciel profond. Si le reste est inférieur à d'autres ouvrages d'Hubert, nous ne connaissons aucun autre artiste du XVe siècle, pas même Thierry Bouts, qui ait mis dans un paysage une si fraîche harmonie ; un ciel d'un bleu si rare...

Que conclure? Nous avons devant les yeux une œuvre dont Hubert seul semble avoir pu exécuter l'échappée de paysage... Nous émettrons une opinion définitive sur l'auteur des figures, le jour où cette belle *Annonciation* aura été dévernie discrètement, — respectueusement.

* * *

Hauteur 275 m/m.; largeur du panneau central 215 m/m.; largeur des volets 80 m/m.; telles sont les dimensions du précieux triptyque du musée de Dresde, qui est sinon un chef-d'œuvre de haut style, du moins une exquise merveille, œuvre d'un excellent miniaturiste qui serait en même temps un grand peintre. Le triptyque ouvert montre, au milieu, la *Vierge* trônant dans une église; à droite (du spectateur) Sainte Catherine debout ; à gauche, un donateur à genoux, protégé par St-Michel;



HUBERT VAN EYCK

TRIPTYQUE (ouvert).

(Musée de Dresde).



HUBERT VAN EYCK

TRIPTYQUE (fermé)

(Musée de Dresde).

à l'extérieur, l'*Annonciation*, où la Vierge et l'ange, debout l'un et l'autre, sont représentés en statues.

L'attribution de ce triptyque a subi des vicissitudes. Dans les catalogues de 1782 à 1812, il porte le nom d'Albert Dürer ; jusqu'en 1840 il est d'un auteur inconnu ; de 1840 à 1846, il porte sur son cartouche le nom d'Hubert van Eyck, remplacé ensuite jusqu'à nos jours par celui de Jean. Nous espérons que la critique rendra bientôt l'œuvre à Hubert, car il nous semble que l'aîné des van Eyck a mis dans ce petit chef-d'œuvre quelques-uns de ses traits les plus caractéristiques.

Examinons le triptyque fermé.

A première vue, ce qui frappe de loin le spectateur dans l'*Annonciation*, c'est l'élégance des attitudes, la grâce du jet des draperies, la proportion tanagréenne des deux figures; la finesse aristocratique de leurs mains, vivantes et parlantes; le type choisi, régulier, nullement réaliste, de leurs visages presque enfantins; le goût délicat qui a présidé à l'arrangement de leurs cheveux; le charme du clair-obscur produit par les retraits sombres des niches, par les ombres portées des figures sur les parois éclairées. Jean, même alors qu'il réalisait, comme dans le portrait du couple Arnolfini, la perspective aérienne la plus parfaite, n'a jamais recherché un jeu si subtilement harmonieux de valeurs. Disons-le, il visait plus haut. Mais cette petite *Annonciation* n'en est pas moins un exquis chef-d'œuvre.

Tous les détails, si l'on s'approche pour les examiner, confirment cette impression. Le pied gauche, seul visible, de l'ange, n'est pas le portrait d'un pied quelconque; il est le résultat d'un choix, où — ce qui revient au même quand l'artiste en est capable, — d'une création conforme à la nature. La facture n'est pas moins hubertienne : le contour des têtes s'enlève sur les demi teintes du fond avec une adorable douceur; les draperies sont faites légèrement, dans la pâte et non par glacis : on pourrait compter les coups de pinceau qui modèlent la robe de la Vierge. Les têtes aussi sont en pleine pâte; et les mains, si souples, si justes de

masses et de mouvement, sont néanmoins restées presque à l'état de pochade.

Ouvrons maintenant le triptique.

Ainsi qu'il convenait, la plus belle partie est le panneau central. Dans une merveilleuse architecture, sous un riche baldaquin dont le drap d'honneur vert finement broché offre des rangées alternantes de rosaces vert et or et de licornes bleues, la Vierge trône sans aucune recherche de majesté, avec une distraite nonchalance de rêve, tandis que ses mains aux doigts fuselés soutiennent le corps sans voiles de l'enfant. Un grand manteau jadis carminé — assez fortement retouché aujourd'hui, par parenthèse, — cache de ses vastes plis une robe bleu de ciel foncé, que termine autour du cou une large bande constellée de perles, de rubis et de saphyrs.

On a voulu voir quelque analogie entre son visage et celui de la *Vierge* van der Paele, de Bruges. L'analogie est très superficielle ; si notre rêve d'une Exposition van Eyck se réalisait, combien il serait facile de voir les différences qui séparent ces deux Vierges ! L'une, sobrement dessinée, puissamment sculptée, plus belle au point de vue du grand art, semblerait être la mère de l'autre, mais seulement par l'âge et aucunement par les traits. Celle de Dresde est à peine sortie de l'adolescence, malgré le je ne sais quoi de grave que lui imprime son rôle maternel ; la douceur de ces traits est encore accentuée par les valeurs délicates qui la modèlent discrètement ; ses yeux très doux — des yeux à la Hubert, avec *les deux arcs parallèles* de leurs paupières supérieures, — sont surmontés de très légers sourcils dont les courbes n'ont exigé chacune qu'une large touche d'un pinceau agile et fin.

L'enfant est encore plus hubertien par la sveltesse un peu grassouillette de tout son petit corps ; et les plis que font sur sa chair les mains craintives de sa mère ne lui ôtent rien de son idéalité. Comparez le modelé souple et discret de ce corps aristocratique avec le robustesse plébéienne de l'enfant de la *Vierge*-Pala, qui semble taillé dans le marbre



HUBERT VAN EYCK

LA VIERGE AVEC L'ENFANT DANS UNE ÉGLISE

(panneau central du triptyque).

Musée de Dresde.

par l'impitoyable ciseau d'un sculpteur réaliste! A Dresde, tout est d'un peintre; la chair reste coulante sous la caresse du pinceau ; la tête de l'enfant est une pochade juste et vivante ; sa chevelure lumineusement blonde, s'embroussaille en mèches irrégulières, légères, floconneuses, plutôt blanches que dorées. Ecartons la comparaison avec Jean, trop dangereuse, admirons pour ses qualités propres, tout simplement, ce prodige d'aisance et de souplesse hubertienne, qui ne tombe pourtant pas dans la virtuosité.

Le panneau central, dans ses dimensions minuscules, est tout un microcosme ; il fourmille de détails, d'ailleurs très subordonnés à l'ensemble. On dirait que l'artiste a fait la gageure d'y mettre tout, sans mériter le reproche d'avoir rien mis de trop. Le problème est victorieusement résolu. Il faudrait bien des pages pour décrire, pour énumérer seulement les détails de couleur des bordures du manteau ; des tapis ; du riche dallage où le blanc et le noir se combinent par juxtaposition avec presque toutes les nuances, très rompues aujourd'hui, de l'arc-en-ciel ; des colonnes, toutes diversement colorées, avec leurs bases et leurs chapiteaux blancs, ceux-ci tout couverts de volutes entrecroisées et de figurines qui se pressent dans des espaces grands comme l'ongle du petit doigt! Et nous allions oublier, parmi d'autres choses qu'il faut bien omettre, les dix statues blanches, noblement drapées, qui se dressent là haut, contre les parois, plus haut encore que les chapitaux, sur des socles et sous des clochetons gothiques dont l'ornementation à peine un peu fleurie s'harmonise sans disparate avec le style plutôt roman de la nef.

Il est impossible de négliger l'intérieur des volets, très instructif à divers points de vue. Celui qui peignit sur le volet de droite la *Sainte-Catherine* richement couronnée d'or, de rubis et de saphyrs, vêtue d'hermine et de bleu céleste, fut moins bon « constructeur » qu'il ne l'a été dans la *Vierge* de Berlin ; les valeurs très délicates qui modèlent le visage de la sainte sont moins largement réparties ; la touche en est un peu plus sèche, notamment dans les points de lumière de l'arête du nez.

Mais le ton nacré des chairs ; les cheveux crêpelés, foisonnants, fondus en une seule masse ; les petites mains lumineuses, en ébauche très souple et très juste, nous ramènent à l'Hubert des bons jours ; et le paysage vu par une étroite fenêtre de trois centimètres de haut, dont la sainte cache une partie, est tout un monde ! Entre deux plans de verdure, un château seigneurial dresse ses pignons, ses tours aux fenêtres géminées, que couronnent des toits aigus ; plus loin, c'est la grande plaine légèrement ondulée, où les pâturages alternent avec les champs de blé mûr jusqu'à l'horizon borné par une chaîne de montagnes neigeuses qui se détachent en clair sur le ciel bleu. On dirait la campagne elle-même aperçue réellement dans le cadre de la fenêtre. Aucune convention de couleur ni de forme ! Aucune raideur de lignes ! Les arbres, dans ce centimètre carré de lointain, innombrables, variés de silhouette, distribués en groupes de diverses grandeurs, donnent l'impression d'une série de plans étagés à l'infini. Tout l'art du paysage moderne est là-dedans, non pas en puissance, mais en réalité. Il n'y a plus à trouver que les vétilles sur lesquelles nos artistes contemporains, comme sur des pointes d'aiguilles, font tenir dans le plus instable des équilibres leurs vaines distinctions d'écoles. C'est bien Hubert, le créateur du retable de Gand, qui a créé le paysage moderne. Tout ce que pourront faire ses plus grands émules, ce sera d'isoler le paysage, d'en faire un genre à part, d'en varier davantage les motifs. Mais tout l'essentiel, dans ce domaine, répétons-le à satiété, était trouvé dès le premier quart du quinzième siècle.

Le volet de gauche, avec son donateur admirablement portraituré (dont les mains rappellent de si près celles des deux *Saint-François*), avec son Saint-Michel cuirassé d'or et de bleu, coiffé de boucles d'or, mériterait un plus ample examen. Nous n'en retiendrons pourtant qu'une chose, très importante au point de vue chronologique, la coupe du vêtement du donateur, de son collet particulièrement, dont la forme évasée, montante autour du cou, rappelle de près le costume de 1405-10, et ne permet certainement pas de descendre plus bas que 1415.



Hubert van Eyck

DONATEUR AVEC SAINT MICHEL (volet de gauche du triptyque)

SAINTE CATHERINE (volet de droite du triptyque)

Musée de Dresde



Hubert van Eyck
PORTRAIT DE MOINE EN BUSTE.
(Musée de Montauban).

Et signalons, pour finir, sur le chapiteau d'une colonne, un groupe inspiré de Bellérophon et la Chimère ou de quelque sarcophage, nouveau détail que M. James Weale met en relief non sans raison comme preuve de l'influence italienne subie par Hubert van Eyck.

*
* *

Le *Portrait de moine* en buste du musée Ingres, à Montauban, a été signalé pour la première fois par le Dr A. Bredius, qui l'attribuait à Memling. M. L. Gonse a fait remonter jusqu'au « milieu du XVe siècle » cet ouvrage « qu'on pourrait comparer à certains portraits de Jean van Eyck ». A notre avis, Jean aurait mis une accentuation beaucoup plus mordante dans les lignes maîtresses de l'arcade sourcilière, des yeux, du nez, des lèvres, des rides, qui sont ici un peu « tremblées ». Mais la physionomie vivante, les yeux qui regardent, les narines frémissantes, la bouche fine sans être mince, le beau modelé du double menton, de la joue, de l'oreille surtout, fort analogue à celle de Vydt, le jeu de la lumière sur les points saillants, sont autant d'indices qui nous ramènent avec vraisemblance, sans certitude absolue toutefois, à Hubert. La date d'exécution de ce portrait d'un moine est difficile à établir, faute de renseignements fournis par le costume. Mettons-la, très provisoirement, vers 1410-1415.

*
* *

Nous voici arrivés à trois ouvrages que l'on ne peut guère séparer : le *Calvaire* et le *Jugement dernier* de l'Ermitage et le *Calvaire* de Berlin.

Les deux premiers sont ce qui reste d'un triptyque dont la partie centrale, malheureusement perdue, tout au moins égarée, représentait une *Adoration des Mages*. L'analogie est grande entre les deux *Calvaires* de St-Pétersbourg et de Berlin : même ville lointaine sur un fond de montagnes neigeuses ; même petit moulin-à-vent ; mêmes cailloux, mêmes

cumulus très mamelonnés. Quant au Christ, remarquez les deux croix, faites l'une et l'autre de deux madriers plats, à arêtes vives, assemblés à mi-bois, avec la triple inscription en hébreu, grec et latin sur un même rectangle à fond clair bordé de noir. Les deux Christ sont vus l'un et l'autre à peu près de face; leurs têtes, couronnées d'épines, inclinées sur l'épaule droite, encadrées de longues mèches, sont également expressives, également impressionnantes. La proportion des corps est très élancée, surtout dans celui de l'Ermitage, mais sans la maigreur extrême et la fermeté de modelé presque ivoirine qui caractériseront plus tard le type du Christ de Roger van der Weyden; l'analogie se poursuit jusque dans les deux périzoniums en étoffe transparente, presque identiques d'arrangement et de plis.

Encore un détail qui n'est pas sans importance. François Arago à dit quelque part : « Les détails sont la pierre de touche des théories ». Dans le Christ de Berlin, les rotules sont un peu engorgées. Retouche, pourrait-on dire. Mais celles du *Christ* de l'Ermitage, mieux étudiées, se rapprochent bien davantage d'une forme assez particulière que l'on pourra remarquer dans le *Calvaire* des *Heures de Turin* (lequel n'est, rappelons-le, qu'une copie exécutée par un miniaturiste quelconque d'après un dessin soigné d'Hubert); cette forme donne l'impression d'une rotule double, mal copiée dans la miniature, beaucoup plus compréhensible dans le volet de Saint-Pétersbourg.

On remarquera sans peine, malgré de grandes différences de pose, l'analogie qui existe entre la *Madeleine* de l'Ermitage et celle du manuscrit : tête vue en raccourci, cheveux ondulés tombant à flots sur les épaules, bras à demi-levés et repliés à angle droit. Il est difficile aussi de ne pas trouver quelque ressemblance entre la sainte femme aux mains croisées du tableau et la Vierge de la miniature; et encore, entre la sainte femme de l'Ermitage qui porte un mouchoir à sa bouche et celle de la *Pietà* des *Heures de Turin* qui fait un geste semblable. Cette dernière *Pietà* pourrait bien être une miniature exécutée sous la direction d'Hubert

Hubert van Eyck

CALVAIRE. JUGEMENT DERNIER.

(Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg).



ou de Jean par Petrus Christus, qui aurait, en ce cas, été miniaturiste avant d'être peintre. Mais ce n'est là, jusqu'à nouvel ordre, qu'une indication destinée à provoquer les vérifications de nos confrères.

Si maintenant l'on compare le *Calvaire* de St-Pétersbourg au volet *des Défenseurs du Christ* du retable de Gand, par exemple, on y trouvera la même composition en hauteur ; la même foule grouillante de figures au mains élégantes et petites ; les mêmes têtes coiffées de bonnets de fourrure aux formes cannelées, les mêmes chevaux aux crinières flottantes, dont les oreilles pointées en avant se ressemblent par la forme spéciale du cornet ; il faut remarquer que les chevaux de l'Ermitage sont d'une allure encore plus fringante, avec des raccourcis plus hardis. C'est bien Hubert. Cette liberté de mouvement, cet imprévu et ce naturel d'attitudes, ce gras d'exécution, dans des ouvrages de petit format, ne se retrouvent à un degré semblable chez aucun autre peintre du XVe siècle et font de lui, à ce point de vue comme à d'autres, le plus extraordinaire, le plus hardi, le plus grand des précurseurs flamands.

Le plus grand précurseur, oui, par l'extrême nouveauté, pour l'infinie variété de ses dons pittoresques et imaginatifs... Le plus grand créateur de chefs-d'œuvre, non. Ce titre là, nous ne le dirons jamais assez, doit être accordé à Jean, qui dépasse son frère de toute la tête, qui restera le plus sévère dessinateur, le plus puissant constructeur et modeleur de figures non seulement du XVe siècle, mais de toute l'école flamande, — Rubens lui-même y compris.

Nous pouvons glisser rapidement sur le *Jugement dernier* de l'Ermitage, qui doit suivre les destinées du *Calvaire,* puisque l'on sait positivement qu'il est le volet opposé du même triptyque. Faisons remarquer cependant, avec Durrieu, que le Christ et le Saint Jean-Baptiste de ce volet offrent beaucoup d'analogie avec deux figures de la pl. XXXVIII des *Heures de Turin, le Christ enseignant le Pater aux Apôtres.* Un autre rapprochement, qu'il n'a pas indiqué, doit être fait entre la mer orageuse des miniatures de Turin et celle du *Jugement dernier.* Quel est donc ce

peintre mystérieux, qui ne serait pas Hubert et qui se servirait de tant de détails enfouis dans un manuscrit d'Hubert appartenant à un prince? Petrus Christus, qui en effet, semble avoir connu intimement l'œuvre et, sans doute, la personne d'Hubert? Mais P. Christus, qui, une fois en sa vie, dans la *Mise au tombeau* du musée de Bruxelles, a été presque au niveau des plus grands, s'est montré, dans le *Jugement dernier* de Berlin, pitoyablement inférieur à son prototype de l'Ermitage. Laissons donc Petrus Christus et disons : Hubert.

Un savant historien d'art a cru pouvoir affirmer que la figure du Christ, dans le *Calvaire* de Berlin, ne sent pas la nature ; qu'elle a été exécutée d'après un crucifix quelconque de la génération précédente. Nous avons pour règle, autant que possible, de mettre en relief, en les rapportant à leurs auteurs, les remarques justes — ou qui nous semblent l'être —. Nous sommes pourtant bien obligé de relever celles qui sont nettement en contradiction avec les nôtres. L'appréciation que nous venons de citer est dans ce cas. A notre avis, si l'on veut faire abstraction des rotules, sans doute retouchées, la figure du Christ de Berlin est une œuvre de premier ordre. La tête, prise à part, serait déjà un admirable portrait dramatisé ; le torse tout entier est un chef-d'œuvre de vivante vérité, où l'on sent, minutieusement observés, la mollesse du ventre ; la platitude relative de la région stomacale ; la fermeté de la cage thoracique ; la délimitation si juste des fausses côtes ; la fermeté des pectoraux, la délicatesse des intercostaux modelés par dessus les côtes rigides, la torsion si juste et si nouvelle du pied droit violemment ramené pour être cloué sur le pied gauche ; enfin les plis, modèle de souple vérité, du perizonium à demi transparent. C'est la nature même, vue à travers l'âme tendre d'Hubert, qui, ayant l'air de se complaire dans l'horreur, faisant tomber la chevelure en mèches désespérées autour de la face du divin crucifié, répandant le sang à flots, éveille pourtant inconsciemment, dans le cœur de celui qui regarde cette œuvre humaine et touchante, non pas l'horreur, mais une tendre pitié.



Hubert van Eyck

CALVAIRE.

(Musée de Berlin)

Et les deux figures pleurantes, la Vierge, immobile, qui se tord les mains, Saint-Jean, qui fait gauchement un pas oblique pour se détourner d'un spectacle trop poignant, quelle douleur dans leur visage, dans toute leur attitude ! Quelle noblesse tout à fait giottesque dans les plis de leurs manteaux !

Notons ici en passant un emprunt — non encore signalé — fait par Hubert à l'art italien. Si l'on veut bien se transporter au Louvre, devant la *Crucifixion*, n° 1665 de la Galerie des sept mètres, on y remarquera, près de la croix, un Saint-Jean qui tord ses mains, les doigts entre-croisés, les paumes en dehors, presque identiquement comme le fait la Vierge dans le *Calvaire* de Berlin. Une fois encore, il faut voir là autre chose qu'une coïncidence.

Le paysage qui encadre ces trois figures diversement torturées est digne d'elles. Ce sol craquelé, ces pierres en « éponges » viennent tout droit du retable de Gand ; c'est le pinceau d'Hubert qui a librement pointillé ces feuillages lointains, c'est son génie de paysagiste ému qui a mis dans tout ce morceau de nature le frémissement de la vie, qui a fait voler ces oiseaux, flotter ces nuages mamelonnés dans un ciel profond, doux, éthéré, d'un bleu fin et précieux, tel que devait être le ciel du retable avant que les siècles ne l'eussent transformé en turquoise vieillie.

Il nous paraît, en somme, impossible de faire marcher l'un sans l'autre les trois ouvrages que nous avons analysés, et de les attribuer à un autre qu'Hubert.

Ajoutons maintenant une remarque intéressante au point de vue chronologique. Les deux volets de l'Ermitage, ayant fait partie d'un même triptyque, sont évidemment contemporains. Leur relation, sans doute à quelques années de distance, avec le *Calvaire* de Berlin, n'est guère niable. Mais serait-ce une illusion que d'apercevoir entre les mains du Saint-Jean suppliant du *Jugement Dernier* de l'Ermitage et celles du donateur du *Christ* de Saint-Sauveur de Bruges un certaine ressemblance de structure ? Et ne peut-on pas trouver une analogie encore plus mar-

quée, sinon pour le type (plus jeune à Saint-Pétersbourg) au moins pour la coiffure, l'attitude, l'expression, la direction du regard, et aussi l'exécution légèrement empâtée, entre la *Vierge* du tableau de Bruges et la Vierge suppliante du volet de l'Ermitage? Nous n'irons pas jusqu'à conclure à l'identité d'époque entre les deux ouvrages. Dans celui de Saint-Sauveur, les anges sont encore, comme type et comme coiffure, des tout premiers temps du xve siècle ou de la fin du xive ; dans le *Jugement Dernier*, leur coiffure a changé, c'est celle qu'on retrouvera chez les anges des *Heures* de Turin. Nous avions placé vers 1400 le groupe des trois *Christ* (Aynard, St-Sauveur, Traumann) ; c'est donc entre 1410 et 1415 qu'il faudra, approximativement, reporter les deux volets de l'Ermitage et le *Calvaire* de Berlin.

* * *

C'est vers le même temps, sans doute, qu'Hubert exécuta la *Vierge à la fontaine devant une haie de rosiers*, œuvre perdue. Le catalogue du musée de Berlin attribue à un « imitateur de Jean » un tableau où il faut reconnaître en réalité une copie d'après l'œuvre disparue d'Hubert. L'ampleur des draperies, l'inclinaison de la tête, l'émotion du visage de la Vierge, la petitesse de ses mains délicates, le type grassouillet et l'attitude de l'enfant, plus encore que la présence de plantes méridionales, dont M. J. Weale a tiré d'ailleurs un si bon parti, doivent faire nécessairement restituer à Hubert l'original de cette *Vierge à la fontaine*, prototype de celle d'Anvers.

Une certaine recherche de grandeur dans le type et les draperies semble indiquer pour la conception et l'exécution de cette *Vierge* une date relativement récente dans l'œuvre d'Hubert. Nous la placerons — très-provisoirement — entre la *Vierge* de Vienne (vers 1410) et les débuts (vers 1415) de la période des *Heures de Turin* et du retable de Gand.

Autant qu'on peut en juger d'après une reproduction passable, la *Vierge avec l'enfant sous un portail*, du musée métropolitain de New-York,



Hubert van Eyck (Copie d'après)
LA VIERGE A LA FONTAINE.
(Musée de Berlin).



HUBERT VAN EYCK (Copie, très probablement par PETRUS CHRISTUS, d'après)

LA VIERGE AVEC L'ENFANT SOUS UN PORTAIL.

Musée Métropolitain de New-York

est une œuvre de grand prix, beaucoup plus voisine que toutes les autres, par la valeur d'art, de l'original d'Hubert. Si elle est de Petrus Christus, comme on le dit couramment, et comme sa photographie semble le dire, c'est un des plus parfaits ouvrages de ce maître. Nous attendons, pour donner un avis plus motivé, d'avoir vu tout au moins une reproduction suffisamment grande de cette *Vierge*, ou — pourquoi pas ? — la peinture elle-même.

*
* *

Parmi les tableaux que la critique moderne à rendus à Hubert, il semble que le premier auquel on ait songé assez unanimement soit *les Trois Marie au sépulcre*, de la collection de sir Fred. Cook (Richmond). Ce chef d'œuvre n'a trouvé que des admirateurs. Il frappe, avant tout, par sa grande unité de valeurs, comme par sa merveilleuse harmonie de couleur. L'ange assis sur la pierre du tombeau, au centre de la composition, est le frère de ceux qui entourent l'Agneau dans le panneau central du retable de Gand. Il est leur frère par le type du visage, par ia chevelure crêpelée qui couvre ses épaules, par la forme des ailes, par la robe flottante, aux plis souples et nombreux, par l'exécution enfin. Dans les notes prises devant le tableau en 1902, nous trouvons, entr'autres choses, cette remarque : « L'ange et les trois Marie ont, sur leurs visages, des points blancs de lumière un peu trop clairs..., Retouches ?...

Nous ne poserions plus cette question. Le retoucheur, à supposer qu'il ait existé, n'aurait pas imaginé ces points blancs ; il les aurait tout au plus exagérés. Mieux informé, nous voyons aujourd'hui dans ces points de lumière, très doux malgré tout, un des traits caractéristiques de l'exécution d'Hubert, par opposition à Jean, qui ne les a jamais employés ; jamais, en tout cas, avec cette douceur fondue, même alors qu'il a essayé d'imiter son frère de très près, comme dans les *Vierges* d'Incehall et d'Anvers.

Les trois gardiens, si profondément endormis, sont des merveilles

d'exécution grasse et solide. On y verrait un chef-d'œuvre de nature-morte, s'ils n'étaient pas, en même temps, profondément vivants. Le gardien cuirassé, sorte de Gorenflot rubicond, est un portrait d'après nature, et un portrait de premier ordre. Quelle différence, pourtant, tout compte fait, avec le précision sculpturale de Jean !

On dirait que le peintre a voulu opposer à la vulgarité de ces trois admirables soudards l'idéalité des trois Marie, non moins naturelles d'attitude, mais si élégantes, si nobles dans les plis de leurs longues draperies; moins solides pourtant, comme construction.

Le paysage qui environne ce groupe si bien ordonné, si bien équilibré, est encore plus admirable. On y retrouve les rochers de granit schisteux, tout craquelés, les verdures si étudiées, le riche fond architectural du retable de Gand. Et ici, n'ayant sans doute pas à satisfaire le caprice d'un donateur qui exigeait la « perfection », peut-être l'artiste s'est-il senti encore plus à l'aise que dans le retable de Gand pour traduire la nature. Il l'a fait avec une liberté, d'apparence presque négligée, qui est une perfection de plus ; qui traduit mieux le flottement de l'atmosphère et le frémissement des feuillages, tels qu'on croit les sentir dans la nature vue d'un peu loin. Nous ne pouvons que signaler ici en passant, faute de place et même de mots pour le décrire, ce qu'il y a de libre virtuosité dans l'exécution des moindres détails, d'un chemin qui fuit, d'un prairie ensoleillée, d'un enclos piqué d'échalas. Vu de très près, c'est un fouillis de coups de pinceau ; à un pas, c'est la nature même.

Ces lointains sont peuplés. Le petit chemin est parcouru par un groupe de cavaliers, dont le plus grand ne dépasse guère 12 millimètres ; et ces figurines, faites en quelques touches, sont délicieusement pittoresques, vivantes, en mouvement. Beaucoup plus loin, si vous cherchez bien, vous trouverez un berger diminué par la distance, entouré de moutons dont chacun, fait d'une seule touche claire, a pourtant bien la physionomie d'un animal en train de paître l'herbe.



LES TROIS MARIE AU SÉPULCRE

Hubert van Eyck

Hubert van Eyck

LES TROIS MARIE AU SÉPULCRE.

(Collection de Sir Fred. Cook, Richmond).



Et dans le fond, remplissant la vallée, grimpant sur le dos des collines, voici la foule extraordinairement variée des monuments qui sont censés représenter Jérusalem. Il y en a de toutes les formes, carrés, rectangulaires, en hauteur et en largeur, ronds, octogones, où des touches sombres d'apparence négligée — mais si justes ! — représentent de longues et étroites fenêtres, souvent géminées, autre signature d'Hubert. Il y en a de toutes les couleurs, gris, violacés, rouge-brique, roses, jaune de chrôme clair et vif (ce jaune pourrait être une retouche). Les tours rondes qui se détachent sur le ciel, à droite du spectateur, sont d'un ton délicieux, qui rappelle, à quatre siècles de distance, le *Colysée* de Corot. C'est d'une justesse de ton singulière, et les rayons du soleil levant modèlent, avec une rigueur de forme non moins admirable, leurs flancs cylindriques.

Ce bel ouvrage a moins souffert qu'on ne l'a dit. C'est le ciel, principalement, qui a subi des retouches, sans perdre néanmoins sa tonalité générale.

Pourquoi, dans *les Trois Marie*, les personnages et tous les objets du premier plan sont-ils éclairés de droite à gauche, tandis que les monuments lointains le sont de gauche à droite ? Chose singulière, en 1902, quand nous l'avons signalé pour la première fois, ce fait paradoxal n'avait attiré l'attention de personne, bien que l'Exposition des Primitifs flamands fût ouverte depuis deux mois. Depuis lors, la question a soulevé des commentaires qui forment toute une petite littérature, mais dans lesquels nous n'avons trouvé aucune lumière nouvelle. Il nous semble, aujourd'hui comme alors, (où la psychologie va-t-elle se nicher ?), qu'Hubert était un peu distrait ; qu'il a laissé échapper, dans les *Trois Marie*, une forte inadvertance. Le fait n'est pas sans exemple, du reste, dans l'histoire de l'art, et nous pouvons citer une *Course de Taureaux* de Manet, publiquement exposée il y a vingt ans, à Paris, dans laquelle se trouve une bizarrerie semblable.

Nous avons déjà signalé dans l'œuvre d'Hubert de pareilles négli-

gences, qui n'ôtent rien d'ailleurs à un chef-d'œuvre, quand c'est réellement un chef-d'œuvre.

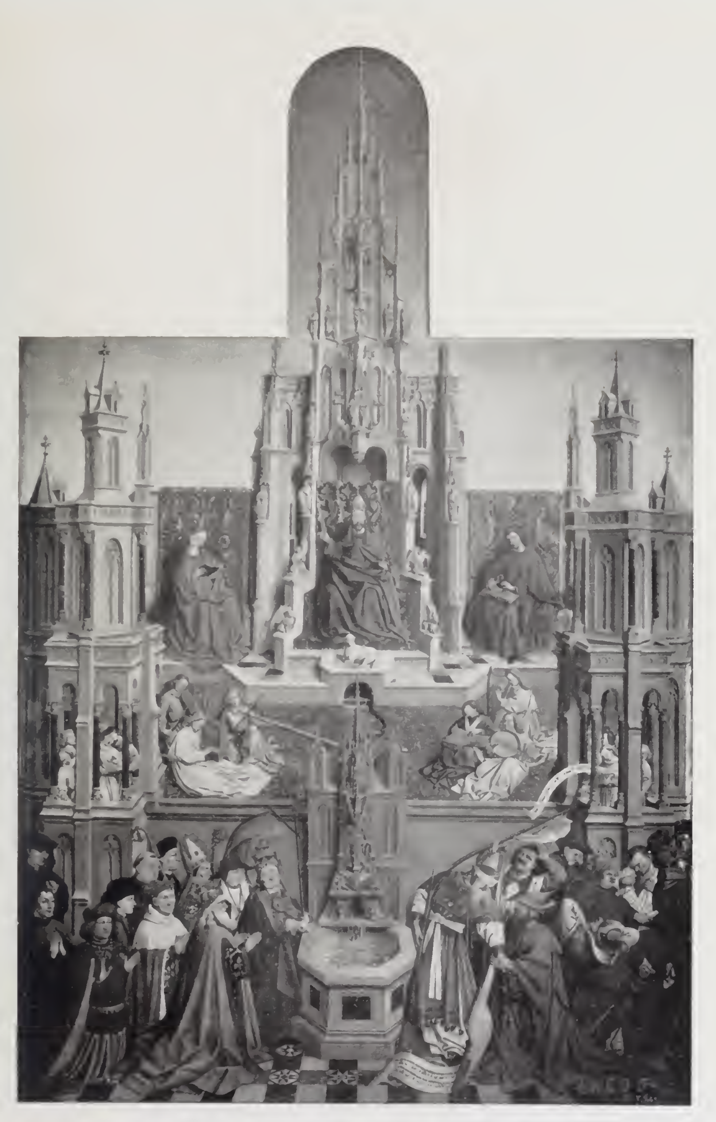
Etant données les flagrantes analogies de ce panneau, tant pour le paysage que pour les figures, avec le retable de Gand, on doit supposer qu'il n'a pas précédé de beaucoup le grand ouvrage auquel il est si nettement apparenté. Nous en placerons l'exécution, en toute vraisemblance, vers le début de la période où Hubert a dû songer au retable, c'est-à-dire vers 1415.

* * *

Tout le monde s'accorde aujourd'hui à reconnaître dans la *Fontaine de vie* du Prado, où Crowe et Cavalcadelle croyaient voir le plus noble des chefs-d'œuvres de Jean van Eyck, une simple copie d'après une œuvre disparue d'Hubert. D'après M. Weale, cette copie serait venue directement du célèbre couvent Hyéronimite de Santa Maria de Parral, près de Ségovie, tandis que l'original se trouvait autrefois dans la cathédrale de Palencia.

Aucun ouvrage n'est plus voisin du panneau central du retable, au moins pour sa disposition en trois parties. Dieu le père trône entre la Vierge et saint Jean ; au dessous, les Anges adorent l'Agneau ; en bas, on retrouve la fontaine, — d'un caractère très-italien, comme tout le reste des architectures, — escortée de deux groupes, dont l'un symbolise l'Eglise triomphante, l'autre la Synagogue vaincue. Tout est pareil au retable de Gand dans les figures : types, coiffures, étoffes noblement drapées. Ajoutez en esprit à l'œuvre existante l'exécution d'Hubert, ce chef-d'œuvre de composition deviendra un chef d'œuvre tout-à-fait digne du maître en ses meilleurs moments d'inspiration. L'original est-il définitivement perdu ? Ne le trouvera-t-on pas, un beau jour, — ce serait, en effet, un beau jour, — relégué dans quelque grenier ?

Nous avons eu déjà l'occasion de signaler un détail qui n'avait pas éte remarqué. L'un des prêtres de la synagogue, désespéré de voir sa



HUBERT VAN EYCK (Copie d'après)

LA FONTAINE DE VIE.

(Musée du Prado, Madrid)

croyance remplacée par la foi nouvelle, arrache ses vêtements d'un geste furieux qui met à nu sa poitrine. C'est précisément le geste du personnage féminin de Giotto qui symbolise la *Colère* dans la chapelle de l'Arena, à Padoue. Nouvel argument, semble-t-il, en faveur de l'hypothèse plus que vraisemblable d'un séjour d'Hubert en Italie.

La *Fontaine de vie* est, certainement, à peu près contemporaine des *Trois Marie* ; mais lui est-elle un peu antérieure ou un peu postérieure ? Il est difficile de répondre à cette question. Plaçons cet ouvrage, comme le précédent, vers 1415, sans chercher à préciser davantage.

* * *

Dans un autre chapître, nous avons parlé des *Heures* de Turin, mises en lumière et savamment étudiées par M. Paul Durrieu. Il faut les replacer ici, pour mémoire, dans l'ordre chronologique. On sait que le manuscrit inachevé est passé dans les mains du duc de Berry entre 1404 et 1413. On sait encore, avec une certitude presque absolue, que l'une des miniatures du manuscrit représente la scène du retour de Guillaume IV en Hollande (juin 1416). C'est donc aux environs de cette date qu'il faut placer l'exécution du groupe de miniatures dit « de Bavière-Hainaut ». Quelques-unes de ces miniatures peuvent en effet être antérieures à cette date, tandis que d'autres seraient venues un peu plus tard ; d'autres encore beaucoup plus tard, mais celles-ci sur des dessins qui n'ont plus rien de commun avec Hubert.

* * *

Le *Christ* en buste, de face, du musée de Berlin, ne peut être de Jean. Mr Kaemmerer donne pourtant l'inscription que porte ce tableau ; *Johannes de Eyck me fecit et applevit anno* 1438. Mais la fin : AME IXH XAN, gâte tout. Dans le premier mot de cette devise, Jean employait, au lieu de l'L, un A dont la première branche était fort écourtée ; le faussaire a cru y voir les restes d'un M. Pour l'S, Jean employait un E

que l'on trouve dans les inscriptions grecques; le copiste, peu versé dans la paléographie, a cru y voir un E dont le petit trait médian était disparu. D'où : AME.

L'inscription fut-elle authentique, d'ailleurs, et la peinture originale, il faudrait tout au plus y voir une œuvre d'Hubert, signée par Jean. Tout rappelle Hubert dans cette figure : le nimbe est identique à celui du Christ dans le *Baiser de Judas* des *Heures* de Turin; la tête rappelle de près celle du Dieu-le-Père du retable. Ajoutons bien vite que l'exécution de cet ouvrage, non dépourvu d'un certain charme, mais sans aucune solidité de modelé, est absolument indigne des Van Eyck. Il faut y voir probablement la copie libre d'une *Tête de Christ*, nº 219 de la Pinacothèque de Munich, que le catalogue attribue à l' « école de Jean Van Eyck », mais qui ne peut-être elle même que de l' « école d'Hubert Van Eyck ». Sous peine de surcharger énormément la période 1416-1426, il faut placer le prototype de ces deux ouvrages tout-à-fait au début, vers 1416, sinon plus haut. La date reste très incertaine.

* * *

Le *Christ bénissant*, en profil, du musée de Berlin ressemble beaucoup à celui d'une médaille en bronze qui, elle même, reproduisait le camée en émeraude de la « Vraie face » du Christ donné au pape Innocent VIII par Bajazet II, entre 1484 et 1492. On ignore comment les van Eyck avaient pu se procurer une copie de ce camée qui, de leur temps, devait être à Constantinople. Une inscription latine gravée au revers de la médaille de bronze dit que celle-ci est faite d'après un camée représentant Jésus et saint Paul. Cette remarque s'accorde bien avec l'état actuel du tableau de Berlin, évidemment mutilé. La peinture est-elle une simple copie du camée ? A notre avis, elle sent trop la nature pour cela. Il faut admettre que l'artiste a cherché, ou trouvé par hasard, un modèle analogue au type du camée, pour exécuter ce profil très bien modelé et très peu idéalisé.



HUBERT VAN EYCK (Copie libre d'après un tableau perdu d')

LE CHRIST EN BUSTE, DE FACE.

(Musée de Munich).



Hubert van Eyck
CHRIST BÉNISSANT EN PROFIL.
Musée de Berlin

Comment s'appelle l'auteur de la peinture ? Hubert, selon nous. On y trouve en effet, au lieu de l'âpre dessin de Jean, une douceur d'exécution hubertienne, non sans quelques luisants d'ailleurs très bien placés. Ajoutez à cela le reste de croix pattée qui subsiste derrière la tête du Christ ; et remarquez sinon la distraction, au moins la négligence grâce à laquelle les rayons du nimbe ne divergent pas autour d'un seul point central. Mais le caractère de l'exécution nous paraît encore plus probant. Il faut dire : Hubert. Quant à la date, rien ne permet de la fixer sûrement. Le caractère de l'auréole, qui rappelle à l'esprit la miniature du *Baiser de Judas*, permet à peine de conjecturer vaguement une date voisine de 1416 ou 1418.

Il y a deux sortes de chefs-d'œuvre dans le domaine de l'art : les chefs-d'œuvre tout court ont pour eux (dimension à part) la grandeur qui résulte de la parfaite unité ; au-dessous se trouvent les petits chefs-d'œuvre où l'unité, sans disparaître, est un peu voilée par l'élément pittoresque, où les détails se montrent davantage, où la grandeur est remplacée par la délicatesse et le charme. Ne méprisons pas les chefs-d'œuvre de cet ordre. Ils sont comme les délicienx entremets du festin de l'art.

La *Vierge dans une église*, du musée de Berlin, est un exquis petit chef-d'œuvre, un savoureux régal pour les yeux. Qui donc a pu dire que cette délicate merveille est une simple copie d'un original perdu ? C'est l'original lui-même : aucun doute n'est possible là-dessus pour qui l'a vu autrement que dans une reproduction insuffisante. Un copiste n'aurait jamais trouvé cette exécution très douce et très riche. Voyez seulement la tête de la Vierge, son modelé sans à-coups, ses caresses de lumière, sa chevelure, masse aérienne sur laquelle courent, frappés d'un rayon, quelques cheveux rebelles, légèrement ondés et crêpelés ! Et ce manteau d'un bleu intense et sombre, bordé de galons d'or blanc, qui couvre de ses plis si nobles un corps souple et onduleux, facile à suivre sous la robe carminée ! Tout, dans cette figure, est délicieux, y compris l'élégante et

riche couronne d'orfèvrerie, qui laisse une impression de petit vitrail, avec ses coups de lumières sur les perles, sur les reliefe des ors, et son fond à demi-sombre, presque mystérieux, de rubis et de saphyrs.

Etant données les dimensions de cette œuvre exquise, l'enfant Jésus est peut-être encore plus surprenant. On s'étonne qu'un si petit visage soit modelé avec tant de largeur, en pleine pâte ! Le linge blanc qni couvre de ses jolis plis le bassin et les jambes de l'enfant est exécuté avec une aisance qui semblerait du dédain pour le dessin serré ; mais non, les plis tombent avec une justesse irréprochable et sont faits d'après nature, ou c'est tout comme. Et le petit corps de l'eufant, soutenu par les petites mains souples, lumineuses, adorables, de la jeune mère pensive, n'est pas moins vrai ui moins vivant.

Une impression de grand art se dégage, en somme, de ces deux petites figures ; le régal purement pittoresque est dans le fond, dans l'éclairage. Tout ce que chercheront, un ou deux siècles plus tard, les peintres d'intérieurs d'église se trouve ici réuni. Très loin, sous une des arcades du jubé, brillent discrètement, à droite et à gauche d'une statue de Vierge, deux cierges allumés, dans des chandeliers dont les saillies renvoient des reflets d'or. Plus loin encore, à travers l'arcade voisine, par-delà deux anges en riches costumes de diacre, brille un retable aux somptueux bas-reliefs d'or. A gauche du spectateur, le regard fuit entre les piliers, traverse la nef latérale, passe sous une baie à colonnettes surmontée d'une autre Vierge d'or et va se réchauffer aux rayons de soleil qui baignent une cour extérieure.

Mais la vraie féerie est en haut. Dans toutes les travées, au fond de toutes les voussures, la lumière, devenue multicolore en passant à travers les vitraux, tantôt s'étale en larges surfaces blanches, tantôt pétille en feux d'artifice colorés, tantôt projette en écume ses flots obliques sur les parois latérales et sur le dallage de la grande nef. Et par un miracle d'équilibre pittoresque, le grand luministe que fut Hubert a trouvé le moyen de conserver son importance à la figure centrale !



HUBERT VAN EYCK

LA VIERGE DANS UNE ÉGLISE.

Musée de Berlin

Hubert, avons-nous dit : en effet (il nous semble nécessaire d'insister encore une fois là-dessus) Jean, dans les œuvres signées de lui, n'est jamais attiré, du moins à ce point-là, vers ces recherches subtiles de clair-obscur, vers ces miracles de libre exécution dans des surfaces minuscules. Il visait encore plus haut, cherchant le chef-d'œuvre sans épithète.

Ajoutons, puisque enfin les détails techniques prennent dans l'histoire de l'art une place de plus en plus envahissante — et nécessaire — que la robe et le manteau tout entier de la *Vierge*, dans le tableau de Berlin, sont *en relief*, comme épaisseur de couleur, sur tout le reste de la composition. C'est le procédé d'Hubert, qui n'usait presque jamais des glacis, et qui se trouvait plus à l'aise avec un léger empâtement, non-seulement dans les ombres, — il aurait cela de commun avec son frère, au degré près, — mais encore et surtout dans les clairs.

Par le crucifix qu'il renferme, ce tableau se rattache au groupe ancien des *Calvaires* et aux miniatures des *Heures* de Turin, où l'on trouve plusieurs fois un type de Christ semblable. D'autre part, la Vierge elle même fait prévoir les *Vierges-martyres* du retable. Nous la placerons donc à mi-chemin des points extrêmes, soit vers 1416-1418.

A propos de cette *Vierge dans une église*, que M. Hulin avait rendue à Hubert dès 1902 (d'autres critiques avaient fait de même auparavant, mais sans preuves aussi convaincantes) nous partagions l'avis de ce critique et de M. Weale avant nos derniers pélerinages à S[t] Bavon de Gand. Nous croyons à la paternité d'Hubert encore d'avantage, s'il est possible, depuis qu'un examen minutieux du groupe des Vierges de *l'Adoration de l'Agneau* nous a montré dans la plupart de ces figures le prototype évident de la *Vierge* de Berlin. A moins, toutefois, ce qui est probable, la *Vierge* de Berlin ne soit chronologiquement un peu antérieure. Mais peu importe : le type des traits, la tendresse, la grâce, la morbidesse du visage et du geste sont les mêmes de part et d'autre. Toutes ces figures sont sœurs ; l'une quelconque des Vierges de l'*Agneau*

mystique pourrait aller remplacer à Berlin la *Vierge dans une église*, et celle-ci, inversement ne ferait aucune disparate si on la transportait au milieu du groupe des Vierges de Gand.

Il existe des copies peintes de cette *Vierge dans une église*, à Anvers (diptyque de Chrétien de Hondt) et à Rome (galerie Doria-Pamphili) ; une copie à la plume, assez secondaire, dans la collection Robinson, à Londres. La *Vierge dans une église*, au duc de Newcastle, donnée par Kaemmerer comme une imitation des Van Eyck par un élève de Memling, est une œuvre originale de notre « maître des deux *Vierges* de Lyon », un excellent élève de Memling, qui, plus tard, fut influencé par Quentin Metsys et qui pourrait être Louis Boels.

M. Hymans a publié, en 1883, le testament par lequel le sieur Adornes lègue, en 1470, à chacune de ses filles un tableau « de Jean van Eyck » représentant *saint François*. Le savant critique identifiait avec raison à l'une de ces peintures le *Saint François recevant les stygmates* du musée de Turin, qu'il attribua tout naturellement à Jean. Nous allons voir toutefois que, si le nom de famille, van Eyck, est incontestablement exact, le prénom doit être changé. Adornes était dans l'erreur à propos de ce prénom. En 1470, il y avait beau temps qu'Hubert était sorti de la mémoire des hommes, et que Jean, innocemment, par la puissance de son génie, avait éteint la gloire du frère auquel il avait d'ailleurs survécu quinze ans.

Quelques semaines plus tard, M. A.-J. Wauters rappelait la présence, chez lord Heytesbury, d'un second *Saint François*, celui qui appartient aujourd'hui à M. John Johnson, de Philadelphie, et, tout naturellement, l'attribuait aussi à Jean, comme l'avait fait jadis Waagen.

C'est pourtant Hubert qu'il faut dire. L'impression que donne le *Saint François* de Turin est celle de la nature dans un harmonie riche, somptueuse et pourtant sobre, de tons chauds et rompus. Les cassures des rochers sont d'une vérité inouïe. Les gros cailloux arrondis, couverts



HUBERT VAN EYCK

SAINT FRANÇOIS RECEVANT LES STIGMATES.

(Musée de Turin).



HUBERT VAN EYCK

SAINT FRANÇOIS RECEVANT LES STIGMATES.

Collection de M. John Johnson, Philadelphie.

de lichens, du premier plan, viennent tout droit du retable de Gand. A droite du spectateur une source sort des rochers et coule en cascade. Les verts de l'eau ont bruni, mais il reste les reflets blanc-bleu du ciel, dessinés sur les plis du liquide, qu'on croit voir tomber et couler ! Les masses d'arbres mamelonnées, faites de petites touches grasses, claires sur un fond vert plus sombre, modelées par des creux d'ombre entre les cîmes, sont vivantes, presque mouvantes. Toutes les verdures se détachent en silhouettes d'une extrême douceur, dans un flottement d'atmosphère.

Au dessus des pieds de *saint François* s'étend un fouillis de *Chamaerops humilis,* étonnamment exécutés, quoi qu'on en ait dit ; la nature même, souple et enveloppée.

Plus loin, une ville aux tours surmontées de clochers pointus et de toits en ardoises et en tuiles, avec de nombreuses fenêtres géminées faites de *petits traits verticaux.* Sur le fleuve, qui s'enfuit en fins méandres jusqu'aux montagnes bleues, flotte une barque de 7 à 8 mm. de longueur dans laquelle on voit sept figures bien détachées ; plus loin, le quaî est couvert de nombreux personnages plus petits, dont un à cheval. C'est la même main qui exécuta les figures du lointain dans la miniature des *Heures de Turin : Prince arrivant de la mer*, et dans la *Vierge* Rolin, du Louvre.

Les robes des deux moines ont des plis d'une exécution légèrement empâtée, plutôt douce et délicate que puissante. Les cheveux du saint forment une masse homogène, brune, légère, semée de quelques fils très fins qui traduisent la douceur d'une vraie chevelure. Les têtes sont vivantes, très près de la nature ; les mains et les pieds tout autant. Si l'on se reporte au retable de Gand, on trouvera, chez les apôtres agenouillés du panneau central, des pieds nus d'une exécution non pas seulement analogue, mais identique. Quant aux robes, légèrement *empâtées*, on y voit encore les stries laissées par les libres évolutions du pinceau.

Le second *Saint François*, plus petit, celui de Philadelphie, qui avait

été agrandi, principalement dans le ciel, a été ramené à ses dimentions primitives (Hr 14 cm. au lieu de 24, Lr 12 cm. au lieu de 14) par les soins de son propriétaire actuel, sous la surveillance du savant historien d'art M. Roger Fry. Une fois la tête et la main du moine endormi débarrassées de leurs grossières retouches, on s'accorde à reconnaitre que l'œuvre, dans un bon état de conservation, est incontestablement originale. Une excellente épreuve photographique, obligeamment communiquée par M. Johnson, nous a permis de nous ranger avec certitude à cette opinion, — le prénom de l'auteur mis à part.

Plusieurs voudraient ne voir dans le tableau de Turin qu'une simple copie du précédent. Mais le seul argument qu'on ait présenté en faveur de cette opinion a consisté à dire que, dans ce tableau, les *Chamaerops humilis* ne sont pas fidèles à la nature. Il s'agit là sans doute d'un malentendu fondé sur un examen rapide, car nous avons corroboré notre opinion par celle d'un savant horticulteur, directeur des serres d'une grande ville, qui, mis en présence des photographies des deux tableaux sans être aucunement influencé, a déclaré y voir deux « portraits d'après nature » du *Chamaerops*, et qui, interrogé sur la différence de fidélité que pouvaient offrir les deux « portraits », a déclaré que cette différence, d'ailleurs insignifiante, serait plutôt en faveur du *Saint François* de Turin. Ajoutons qu'à notre avis l'exécution de tout le reste du tableau de Turin est d'une habileté et d'une franchise à défier toute accusation de copie. Le tableau tout entier, figures et paysage, est un prodige à la fois de finesse et de fidélité à la nature.

Il offre pourtant un menu défaut bizarre, que nous avons été le premier à signaler et qui n'existe pas dans le *Saint François* de Philadelphie. Dans les deux, le moine endormi a les jambes croisées de telle sorte que la pointe de son pied gauche, qui dépasse un peu la robe, apparait à la place où se trouve ordinairement le pied droit. Mais tandis qu'à Philadelphie ce pied gauche, par un mouvement très naturel, est retourné et se montre par la plante, c'est sa face supérieure qu'il présente dans le



HUBERT VAN EYCK

L'HOMME AU CHAPERON BLEU.

(Musée du Gymnase d'Hermannstadt)

tableau de Turin, ce qui revient à dire qu'il constitue un second pied droit. Notre examen du pied litigieux n'a décelé aucune trace de retouche. Jusqu'à plus ample vérification, nous sommes forcé de croire qu'il y a là une nouvelle inadvertance, plus compréhensible, par parenthèse, dans un original que dans une copie. Quoiqu'il en soit, un tel défaut n'ôte rien à la beauté de cet étonnant petit chef-d'œuvre.

A quelle époque faut-il placer l'exécution des deux *Saint François ?* Ils sont, nous l'avons dit, apparentés de très près au retable de Gand (1418?-1426), à la *Vierge* Rolin (1426) et à une miniature des *Heures de Turin* qui ne peut être antérieure à 1416. Mais on se demande comment Hubert a pu exécuter pendant cette période tant d'ouvrages, dont un seul, le retable de Gand, eût suffi à la remplir, et auxquels il faut ajouter, comme œuvres presque datées, la peinture de l'autel de saint Antoine mentionnée dans le testament de Robert Poortier et la *Vierge* Rothschild. On ne peut songer à introduire arbitrairement des œuvres non datées dans cet intervalle si rempli. Mettons donc les deux *Saint François* à côté de la plus récente des œuvres auxquelles ils ressemblent — la miniature du *Prince arrivant de la mer,* — c'est-à-dire vers 1416-1417.

*
* *

Le Gymnase d'Hermannstadt, qui veut mettre en lumière ses trésors d'art, en quoi il a bien raison, avait envoyé à l'Exposition des Primitifs flamands de Bruges l'*Homme au chaperon bleu,* portrait d'un homme de trente cinq à quarante ans vu presque à mi-corps, tourné de trois-quarts vers sa droite, la main gauche appuyée sur une tablette, l'autre main tenant un anneau d'or. L'œuvre fut unanimement attribuée à Jean van Eyck, malgré une fausse signature d'Albert Dürer et la date 1498. Les visiteurs de l'Exposition du Guildhall de Londres (1906) ont pu revoir cette remarquable effigie, digne, en effet, de ce grand nom. Voici les notes prises à Bruges en 1902, auxquelles nous n'avons rien à ajouter ni à retrancher :

« Modelé vivant; accent de dessin, nez, bouche, oreilles, incisif avec douceur. Rides du front, si souples! Coin de la racine du nez, autour du point lacrymal, si bien creusé! Le bonnet bleu clair, avec ses deux pans, ornés de nœuds de rubans, qui lui tombent sur la poitrine, est fait à la fois très simplement et très légèrement, presque en *virtuose*. Mains d'une extrême vérité, avec des « *caresses de lumière* » en larges *luisants*. Ongles très soignés, admirables, modelés *par la lumière*. La barbe qui repousse est traduite par des touches plutôt *grasses* ».

A cette époque, nous n'étions pas encore hanté par le problême de la séparation de l'œuvre des deux frères. Dans ces notes, écrites sans idée préconçue, sous la dictée de l'objet lui-même, les mots que nous soulignons sont devenus très significatifs. Ils conviennent à merveille à Hubert tel que nous l'ont montré nos récentes recherches.

La forme des ornements du bonnet fournit pour la date de ce portrait un *terminus ante quem*. Ces ornements, affirme M. James Weale, n'ont certainement pas existé après 1425. Pour les motifs allégués à propos des deux St *François*, nous le ferons remonter jusque vers 1418 tout au moins.

* * *

Vers 1420, si l'on en juge d'après l'âge apparent de son effigie, le père Herman Steenken, vicaire de la chartreuse de Sainte Anne ter Woestine, près de Bruges, commanda un tableau où il était représenté en donateur protégé par Sainte Barbe; il était agenouillé devant la Vierge debout, près de laquelle se tenait sainte Anne, une couronne d'or à la main. En arrière de la Vierge s'étendait un riche drap d'honneur. A sa droite et à sa gauche, des arcades en plein cintre portées par de légères colonnes, formant une loggia, laissaient voir par deux échappées un paysage de collines boisées et une vue de ville traversée par un fleuve qui fuyait vers l'horizon.

Ce tableau fait partie de la collection de M. le B^n Gustave de



Hubert van Eyck (et probablement Petrus Christus)

LA VIERGE AU CHARTREUX AVEC DEUX SAINTES.

(Collection du Baron Gustave de Rotschild, Paris).



Petrus Christus

LA VIERGE AU CHARTREUX AVEC UNE SAINTE.

(Musée de Berlin).

Rothschild. Ne l'ayant pas vu en original nous ne pouvons en parler que d'après une excellente photographie de Braun et les dires des critiques.

La seule description de la vue de ville, telle que l'a faite Hugo von Tschudi dans la *Jahrbuch* de Berlin (1894) attire inévitablement l'esprit du côté d'Hubert. L'examen de la photographie du paysage paraît confirmer pleinement cette appréciation. Il nous est difficile de croire, pour cette partie de l'ouvrage, à une autre main qu'à celle d'Hubert. Quant aux figures, à cause de leur exécution un peu sèche, M. Kaemmerer les attribue à Petrus Christus. Le fait est, autant qu'on peut en juger par la photographie, qu'elles manquent un peu de cette souplesse dont Hubert est coutumier. Cependant, comme l'invention des figures est tout-à-fait hubertienne, on doit admettre tout au moins qu'elles auraient été faites par Petrus Christus d'après les dessins et sous la surveillance directe du maître. Cela n'a rien d'impossible à nos yeux. Ainsi que nous l'avons déjà fait observer, le caractère des têtes dans la *Vierge entre les Vierges* des Heures de Turin nous avait induit à supposer que Petrus Christus — né, en ce cas, plutôt qu'on ne le pense —, aurait été varlet-miniaturiste chez Hubert dès 1416, sans doute même un peu auparavant.

Une réplique simplifiée de ce tableau nous apprend, du reste, ce que pouvait faire, à cette époque-là, Petrus Christus, livré à lui-même. C'est, très probablement, celle qui a été décrite en 1595, dans l'inventaire des collections de l'archiduc Ernest, sous le nom de « Rupert van Eyck ». Elle appartenait primitivement à la chartreuse de Diest ; on la retrouve, au siècle dernier, dans la galerie du duc d'Exeter, à Burleigh-House, d'où elle a passé au musée de Berlin. Dans ce tableau, le ciel est rempli de nuages mamelonnés, très-maladroite imitation d'Hubert. Quant aux figures, leurs fronts carrés, leurs nez courts, leurs chevelures à boucles trop régulières les signalent comme étant de Petrus Christus. Si l'attribution proposée est juste, comme nous le croyons certain, on peut

voir combien grande est la différence entre Petrus Christus, encore jeune, livré à ses seules forces, et le même artiste, quelques années plus tôt, travaillant sous la direction de son maître.

Il y a du reste, chronologiquement, peu de distance entre ces deux ouvrages. L'âge du donateur, dans la *Vierge*-Rothschild, ne permet pas de remonter plus haut que 1420; tandis que la date de la mort de Steenken place le tableau de Berlin (un peu postérieur à cause de l'âge apparent du chanoine) au plus tard en 1428.

* * *

Faut-il, dans un livre sur les van Eyck, accorder une place au *Sacre de Thomas Becket*, de la collection du duc de Devonshire? Oui, mais uniquement pour avoir l'occasion de répéter que cet ouvrage, d'ailleurs assez intéressant, n'a rien à faire avec les van Eyck. Malgré une superbe inscription, où se lit le nom de Jean van Eyck avec la date 1421, la critique est d'accord pour affirmer que c'est une œuvre du XVIe siècle, tant par le costume et la coiffure des personnages que par l'exécution, qui dénote clairement un élève de Gérard David. La signature existait déjà au temps d'Horace Walpole, c'est-à-dire dans la seconde moitié du 18me siècle, elle n'en est pas moins un faux. M. Alfred Marks a très justement fait remarquer que l'inscription du cadre de ce tableau est la reproduction à peine modifiée de celle du portrait *Leal Souvenir* de la National Gallery. Le duc avait évidemment acheté, de bonne foi, en même temps, chez le même marchand, deux van Eyck, l'un authentique, l'autre « truqué ».

* * *

Rappelons ici, à leur place chronologique quelques miniatures des *Heures* de Turin, dont nous avons fait un sous-groupe qui vient à la suite du groupe de Bavière-Hainaut. Par le système de composition, par la



Hubert van Eyck (Copie d'après)

PORTRAIT SUPPOSÉ DE BONNE D'ARTOIS

(Musée de Berlin).

conception et le détail du paysage, ces miniatures gardent manifestement — à travers l'interprétation d'un varlet assez médiocre — le souvenir des patrons d'Hubert qui leur ont servi de modèles. Nous leur avons assigné la date probable de 1422-1424, époque du séjour de Jean à La Haye. Il reste encore, par parenthèse, dans les *Heures*, un certain nombre de miniatures qui ont été conçues et exécutées vers le milieu du siècle ; mais celles-là, n'ont plus rien de commun avec Hubert. Elles ne peuvent donc nous occuper ici.

*
* *

Le musée de Berlin possède une copie — que le catalogue, d'ailleurs, donne comme telle — d'un soi-disant *Portrait de Bonne d'Artois,* seconde femme de Philippe-le-Bon. C'est peut-être un portrait de la duchesse ; mais ni cette copie, ni l'original perdu dont elle procède ne peuvent se rapporter à Jean. Dans la copie d'un tableau perdu, on retrouve toujours quelque chose de la facture de l'original. Chacun reconnaît au premier coup d'œil, par exemple, la copie d'un Rembrandt, ou d'un Titien, ou d'un Raphaël. Dans le portrait qu'on croit être celui de *Bonne d'Artois*, le caractère du clair-obscur et du modelé nous ramènent aux van Eyck ; la douceur relative de l'effet général et de l'exécution et, aussi les points lumineux du nez et des lèvres font penser directement à Hubert. Si ce portrait est bien celui de Bonne d'Artois, morte en 1426, sa date est fixée à très peu près. Il y a toutes chances pour que l'original perdu ait été fait par Hubert un peu avant le mariage, en 1425.

*
* *

Blond et grisonnant ; front étroit, vertical, entêté, creusé de rides horizontales ; yeux légèrement clignés, perspicaces, qui semblent méditer un projet conçu ; narines gonflées, lèvres serrées, bouche aux coins contractés, tel est le personnage, représenté de trois quarts à droite, en buste,

que tout le monde a pu voir, en 1907, à l'Exposition du Portrait, à Paris, puis à celle de la Toison d'Or, à Bruges. Ce beau portrait appartient à M. Warneck, de Paris, qui a eu le courage de l'attribuer à Hubert van Eyck. C'est une œuvre absolument digne du maître; elle possède, en outre, les qualités qui caractérisent pour nous Hubert. A moins qu'un document précis ne vienne lui donner une date postérieure à la mort d'Hubert ou prouver qu'un génial sosie de ce maître ait existé près de lui, nous conserverons en toute confiance l'attribution proposée par M. Warneck, et nous pouvons affirmer que les singulières ressemblances de facture et d'aspect qui le rapprochent du *Donateur en prière* du musée de Leipzig nous auraient nécessairement amené à proposer la même attribution.

En dehors de tout nom d'auteur, c'est une œuvre de grande valeur artistique, un chef-d'œuvre de caractère. Les yeux bleus, dont un pli fortement creusé prolonge la paupière supérieure, et dont la paupière inférieure, à la tranche bien nette, est coupée de rides vivantes, sont dignes du frère aîné, ainsi que le pli de la joue et le modelé des lèvres pâlies. Mais il ne faut pas songer une minute à Jean. C'est Hubert, aussi bien dans l'exécution que dans la douce harmonie du ton chaud du visage (un peu trop verni) en contact avec le fond gris presque clair, qui le met pourtant en relief; tant il est vrai que le relief ne vient pas du violent contraste, mais de la justesse des valeurs. Il va sans dire que nous retrouvons ici, dans les étoffes comme dans les chairs, le léger empâtement; l'épaisseur de la couleur des vêtements et du fond par rapport au visage; le point blanc de lumière, très doux, qui éclaire le bout du nez; le fondu des cheveux et des sourcils, qui sont pourtant tracés un par un; le ton rosé de la tranche de la paupière; en un mot, tous les caractères dont l'ensemble est la signature d'Hubert.

L'histoire du costume n'est connue que dans ses grandes lignes; elle ne peut guère être d'une sérieuse utilité, au moins pour le XVe siècle, quand on cherche une date quelque peu précise. Cependant, étant

Hubert van Eyck

PORTRAIT D'UN HOMME BLOND, EN BUSTE.

(Collection de M. Warneck, Paris).



donnée la forme du collet de la robe de dessous, qui apparaît timidement sous la bordure étroite de fourrure de la robe de dessus, nous pensons que ce portrait doit être placé un peu plus tard que celui de Judocus Vydt, vers ou avant 1426.

*
* *

Kaemmerer cite la description d'un tableau qui se trouvait au XVIII[e] siècle dans la sacristie de l'église d'Autun, fondée, comme on sait, par Nicolas Rolin, chancelier de Philippe-le-Bon : « Une peinture originale sur bois, où le chancelier Rolin est à genoux devant la Mère de Dieu. Le fond représente une vue perspective de la ville de Bruges et plus de 2000 figures dont le mouvement varié ne peut se voir qu'à la loupe ».

Il est impossible de méconnaître dans cette description la *Vierge au chancelier Rolin*, du Louvre, qui serait absolument sans rivale dans l'œuvre des van Eyck, si la *Vierge van der Paele* du musée de Bruges n'était peut être là pour lui disputer la palme.

A chaque fois qu'on la regarde, on y trouve de nouveaux motifs d'émerveillement. Si, attiré par la curiosité, on a l'imprudence de l'approcher d'un peu trop près, c'est fini, on est pris pour tout le temps que peut durer l'effort d'une attention soutenue ; on s'extasie devant la finesse du détail ; on regarde, fleuron â fleuron, la couronne de la Vierge, une orfévrerie de rêve ; figure à figure, les groupes qui remplissent, sans les alourdir les chapîteaux des piliers ; fleur à fleur, feuille à feuille, les richesses du parterre ; l'œil stupéfait découvre, entre la tête de l'enfant divin et l'épaule de la Vierge, dans une ville pleine de pignons et d'élégants clochers, une grande église aux nombreux contreforts, une vaste place coupée en deux dans toute sa largeur par un escalier où vont, viennent, courent d'innombrables petits coups de pinceau qui sont autant de figures vivantes ; il est attiré par un pont en dos d'âne chargé de groupes qui se pressent et s'entrecroisent ; il suit les méandres d'un fleuve sillonné de barques minuscules, au milieu duquel, dans une île plus

petite que l'ongle d'un doigt d'enfant, se dresse, entouré d'arbres, un château seigneurial aux nombreux clochetons; il parcourt, sur la gauche, un quai planté d'arbres, peuplé de promeneurs; il va toujours plus loin, franchit une à une les croupes de collines verdoyantes; se repose un moment sur une ligne lointaine de montagnes neigeuses, pour se perdre ensuite dans l'infini d'un ciel à peine bleu, où s'estompent de flottantes nuées.

Si, alors, n'ayant pas épuisé sa faculté d'attention et d'émerveillement devant ces miracles de finesse, on recule à bonne distance pour embrasser la composition d'un coup d'œil, on aura la surprise de voir comment ce panorama, immense dans ses proportions minuscules, a repris son rôle modeste, s'est subordonné à la scène principale qu'au premier moment il avait presque fait oublier. On se laissera envelopper bercer dans l'harmonie de l'ensemble, musique d'orgue où les voix angéliques se subordonnent aux accents des basses profondes, où la pourpre du manteau de la Vierge, le bleu d'émail assoupi du prie-Dieu s'opposent aux notes plus riches du brocard de Rolin, au gai bariolage, pourtant discret, du pavement, qui est presque une mosaïque. On sentira mieux comment la note ferme des fines colonnettes spiritualise tout le paysage, augmente l'éloignement des horizons, la douce profondeur du ciel. On admirera l'audace du grand artiste qui a fait se détacher sur le fond clair de la ville l'enfant baigné de lumière, rendu plus clair encore par le contact de sa chair avec le manteau sombre de la Vierge. On se mettra en communion de sentiment avec le pieux donateur; on aimera cette Vierge, peu jolie au point de vue du canon italien ou grec, mais si noble pourtant, si doucement émue, mère par l'expression du visage, reine par la sombre splendeur du manteau royal qui l'enveloppe de ses plis immobiles, reine surtout par la sérénité grave de l'attitude.

Et quand le jour tombe, une minute avant que la voix des gardiens ne vienne mettre fin à votre contemplation, voyez comme le chef d'œuvre se transfigure dans la douceur du crépuscule; comme son ciel devient

Hubert et Jean van Eyck

LA VIERGE AU CHANCELIER ROLIN.

(Musée du Louvre, Paris).



encore plus profond; comme la scène principale, dont les couleurs se sont évanouies, se plonge dans l'infini mystère de l'Harmonie et de l'Unité...

Restons, pour aujourd'hui, sur ces impressions profondes, que nous emporterons avec nous, qui nous hanteront, musique divine, jusque dans notre sommeil. Demain seulement, nous reprendrons le harnais, joyeusement porté d'ailleurs, du « chercheur de la petite bête », de l'historien d'art. Demain, nous nous poserons une fois de plus la question inévitable :

— Hubert ou Jean ?

Cette question, pourtant encore si controversée, nous semble résolue. — Hubert ? — Non... — Jean ? — Non... Hubert et Jean ! Voilà, nous en sommes intimement persuadé, la solution du problème. La conception générale de l'œuvre, l'idée de mettre la scène sur un fond de nature, l'invention de ces fines colonnettes, de leurs arceaux légers, qui vraiment, sont une réminiscence italienne, tout cela dénonce le génie d'Hubert. Et en réponse à l'objection de ceux qui demanderaient pourquoi Jean ne se serait pas assimilé ces inventions de pure forme, il faut ajouter qu'Hubert seul au monde a pu les traduire par le pinceau. On chercherait vainement, dans toute l'histoire de l'art, un autre peintre capable de mettre tant de choses, avec autant d'esprit, de finesse et d'unité, dans un si petit espace. Jean l'a essayé une ou deux fois dans des tableaux signées de lui : il est resté, à ce point de vue, loin au-dessous de son frère. C'est ce que devront constater tous les historiens d'art qui prendront la peine de se livrer à des comparaisons précises. C'est ce que nous verrons plus tard en examinant dans le détail les deux chefs-d'œuvre authentiquement signés du nom de Jean, les *Arnolfini*, de Londres et la *Sainte-Barbe*, d'Anvers.

Donc, le paysage de la *Vierge*-Rolin, le jardinet, les deux figures du parapet, si spirituellement croquées, l'architecture, les groupes sculptés des chapiteaux sont d'Hubert, et ne peuvent être que de lui ; nous voulons dire qu'ils ont été non-seulement conçus, mais exécutés par lui, et par lui seul.

Il est peut être nécessaire de lui attribuer, dans cette œuvre si discutée, quelque chose encore : le dessin du donateur. Le dessin seulement. On a fait remarquer que les mains du chancelier, si belles qu'elles soient, manquent un peu d'individualité. On a eu raison. Ces mains n'appartiennent pas à Nicolas Rolin; ce ne sont pas des portraits; ce sont des mains idéalisées, choisies ailleurs que chez le modèle et copiées sans aucune recherche d'exactitude minutieuse; des mains non pas identiques, mais fort analogues à celles de saint François dans le tableau de Turin, à celles du donateur dans le triptyque de Dresde; des mains d'Hubert, en un mot.

La pose du donateur prête à des remarques semblables. C'est une pose un peu abandonnée, accidentelle, familière, saisie au vol, « instantanée », pourrait on dire avec Otto Seeck, qui a parfaitement saisi le caractère d'Hubert sinon comme artiste pur, du moins comme observateur de la vie en mouvement, tandis que Jean, d'après la remarque très juste de ce même critique, est le traducteur de l'attitude immobile. Quant à l'exécution du personnage, elle est bien de Jean, qui a traduit le dessin à sa manière, avec moins de rude franchise qu'il ne l'eût fait, livré à lui-même, mais sans les caresses de pinceau sans les coups de lumière et les points blancs d'Hubert. Et l'attitude immobile, hiératique, pourrait-on dire, des figures idéales, le type au nez légèrement pointu de la Vierge et de l'ange, celui de l'enfant, qui se retrouve identique dans le tableau de Bruges, le modelé large, simple, solide, marmoréen de toutes les têtes et du corps de l'enfant, la profonde et sobre harmonie qui fait de son entourage, en quelque sorte, le sanctuaire du tableau, sont autant de caractères qui dénotent la présence de Jean, celle de son esprit, celle de sa main.

C'est pour n'avoir pas vu la dualité d'inspiration et d'exécution de la *Vierge*-Rolin, que tant de bons esprits ont erré dans la recherche de la séparation entre l'œuvre d'Hubert et celui de Jean. Prêter à Hubert le groupe de droite, c'est lui attribuer les qualités de la *Vierge*-Pala ou de

l'*Arnolfini*; c'est fondre les deux frères dans sa seule personnalité. Par contre, imaginer que Jean est l'auteur du paysage, — et la majorité des critiques sont encore de cet avis, — c'est lui prêter en même temps toutes les parties du retable de Gand où la nature est traduite avec la même vérité, la même finesse, le même charme poétique; c'est lui attribuer du même coup la triptyque de Dresde, le *Calvaire* de Berlin, les deux *Saint-François* et d'autres œuvres isolées où le même paysage, exécuté de même, fait son apparition, soit dans une modeste échappée, soit dans le fond tout entier. C'est, en un mot, attribuer l'œuvre des van Eyck à une seule personnalité, celle de Jean. Et comme une telle simplification est impossible, on a été fatalement amené à profiter des moindres nuances d'exécution pour retrouver deux mains différentes dans tels ouvrages, — le panneau central du retable, entr'autres, — où l'unité d'exécution est pourtant flagrante; confusion qui a été l'origine de mainte classification peu persuasive et qui ne pouvait que maintenir dans leur hésitation actuelle un bon nombre d'historiens d'art.

Notre opinion sur la *Vierge*-Rolin n'est pas absolument nouvelle. M. James Weale avait d'abord songé à Hubert seul, puis, faisant un pas en arrière, il s'est demandé si l'on ne devait pas admettre la collaboration de Jean. En ce moment-là, nous étions déjà, depuis peu, entré spontanément dans la même voie que lui, précisant davantage notre idée, nos preuves aussi, tirées à la fois du style et de l'exécution, qui auront du moins le mérite d'offrir une base en quelque sorte matérielle aux discussions futures. Et si nous sommes assez heureux pour que l'hypothèse qui nous paraît être l'expression de la vérité entraîne l'adhésion générale, la *Vierge*-Rolin, déjà universellement admirée, deviendra d'autant plus précieuse. Elle sera comme le symbole de la tendresse de deux frères étroitement unis. On y verra, réalisée en un chef-d'œuvre unique et accompli, la fusion parfaite de deux génies très voisins et très divers; l'un, l'aîné et le maître, y apportant ses dons d'invention, de pittoresque, de grâce et de poésie, l'autre, le cadet et l'élève, y mettant sa puissance plus contenue et plus profonde.

Le donateur, né en 1476, y est représenté à l'âge de cinquante ans; on pourrait même sans peine lui attribuer un ou deux ans de plus, si la date de la mort d'Hubert n'était là comme une grave objection, quoique, après tout, rien n'empêche d'admettre qu'un an ou deux après la mort d'Hubert, Jean ait retouché d'après nature le portrait qu'il avait exécuté d'après un dessin de son frère. Mais on n'a pas besoin de cette hypothèse pour admettre que la *Vierge*-Rolin est, selon toute vraisemblance, le testament artistique d'Hubert, ce qui donnerait plus de prix encore à cette œuvre inappréciable.

*
* *

Le 9 mars 1426, Robert Poortier, bourgeois de Gand, et sa femme Avesoete, écrivent un testament, publié pour la première fois par M. le chanoine V. Van der Haeghen, dans l'*Inventaire des Archives de Gand*, en 1896, testament dans lequel ils déclarent vouloir qu'on exécute dans une chapelle de l'église du Saint-Sauveur, un autel sur lequel on placera « une image (statue) de saint Antoine qui se trouve actuellement chez maître Hubert, le peintre, avec plusieurs autres objets destinés au même autel ».

Le musée de Copenhague possède un petit volet représentant un *Donateur protégé par Saint-Antoine dans un paysage*, qui offre dans sa composition tous les caractères d'Hubert. M. James Weale en a conclu que c'était un fragment d'un retable commandé à Hubert et que le donateur était Robert Poortier lui-même. Il y voyait ainsi le seul ouvrage d'Hubert rendu authentique par un document d'archives. L'objection qu'on lui a faite que le saint qui protège le donateur devrait être un St Robert n'est pas probante, car on a d'autres exemples d'un donateur protégé par un saint dont il ne porte pas le nom. L'hypothèse de M. James Weale est donc plausible, sans être certaine. Encore faut-il dire qu'elle se rapporte à l'œuvre originale dont le tableau de Copenhague reproduit un fragment. Un examen attentif et réitéré nous a prouvé en effet : 1° que ce tableau



HUBERT VAN EYCK (Copie par PETRUS CHRISTUS, d'après)

UN DONATEUR PROTÉGÉ PAR SAINT ANTOINE

Musée de Copenhague).

est de la main de Petrus Christus (opinion d'ailleurs énoncée par d'autres avant nous); 2° que le saint de ce tableau est identique de conception à plusieurs figures de l'*Adoration de l'Agneau*, tandis que son paysage offre absolument tous les caractères (sauf l'exécution) que l'on retrouve dans les volets du retable de Gand, dans le *Calvaire* de Berlin, dans les *Trois Marie*, et surtout dans les deux *Saint-François*.

Il ne peut donc être douteux pour nous que cet original ait été un Hubert van Eyck; et la présence d'un saint Antoine permet d'admettre non pas comme certain, mais comme vraisemblable que cette œuvre disparue est une de celles auxquelles R. Poortier faisait allusion quand il a parlé d' « autres objets destinés au même autel ».

La date du testament donne, à très peu près, celle de l'original. Quant à la copie aujourd'hui conservée à Copenhague, son existence tend à prouver, une fois de plus, que Petrus Christus n'a pas seulement imité Hubert, mais qu'il a été son élève direct.

* * *

Revenons, un instant, au polyptyque de Saint-Bavon, pour le considérer au point de vue chronologique. Nous avons vu que les trois seuls fragments attribuables à Jean doivent avoir été exécutés entre 1430 et mai 1432. D'autre part, si l'*Homme au turban* de la National Gallery, comme nous le croyons prouvé malgré les doutes un peu hâtifs émis à ce sujet, est bien l'autoportrait de Jean, âgé de 47 à 48 ans en octobre 1433, et si l'un des *Juges intègres* est bien le portrait de Jean à l'âge approximatif de 35 ans, on arrive à 1420 ou 1421 pour la date d'exécution de ce portrait et du volet qui le renferme. Enfin, la date de naissance probable de Jodocus Vydt exige que son portrait dans le retable ait été fait, au plus tôt, vers 1425. Telles sont les seules données que l'on possède sur la date d'exécution de quelques parties du polyptyque de Gand.

LES VAN EYCK EN DEHORS DU RETABLE
L'ŒUVRE DE JEAN



Le vague classement chronologique que nous avons ébauché pour l'œuvre d'Hubert, sera peut-être aux yeux de plusieurs une tentative inutile et vaine. Mais, à notre avis, dût-il être remanié de fond en comble, — et il le sera, en tout cas, sur bien des points, — un tel classement aura tout au moins familiarisé les esprits avec cette idée, si simple, que l'œuvre d'un artiste qui a vécu environ soixante ans ne peut pas être tassé de force dans dix années de sa vie, déjà remplies par la conception et l'exécution d'un immense retable. A ce point de vue, il est probable que nous avons manqué de courage, n'ayant placé que dans les toutes dernières années du XIVe siècle quelques-unes de ses œuvres... Un temps viendra, peut-être même est-il proche, où la critique nous trouvera trop timide. Ce sera la récompense de nos premiers efforts.

A quelle date faut-il faire remonter les plus anciens ouvrages de Jean ? Evidemment avant 1432, époque où Jean était déjà âgé d'environ quarante-sept ans. On a essayé de rajeunir Jean, de le faire naître, par exemple, en 1390, et cela pour ne pas créer une trop grande disproportion d'âge entre lui et sa femme, mais la date 1386 que nous avons évaluée, se trouve précisément à mi-chemin entre les dates de naissance d'Hubert (vers 1366) et de la femme de Jean (1405-1406); de sorte qu'on ne peut la déplacer sans augmenter la disproportion d'âge, déjà assez exceptionnelle, qui existe entre Jean et son frère ou sa femme. C'est au moins une probabilité de plus en faveur de la date choisie par nous, — et par plusieurs avant nous.



JEAN VAN EYCK

PETIT PORTRAIT D'HOMME EN BUSTE.

(Musée de Berlin).

Une nouvelle probabilité vient s'ajouter aux autres, si l'on tient compte des « supputations » de Carel van Mander, qui place vers 1410 l'invention par Jean, sinon de la peinture à l'huile, comme le voulait ce biographe, du moins des perfectionnements qui rendirent commode ce procédé auparavant très long et très ennuyeux. Est-il possible de croire que cette invention soit l'œuvre d'un jeune homme de vingt ans? Quatre ou cinq ans de plus ne seraient pas de trop. La date de naissance 1386 s'accorde donc mieux, sur ce point aussi, avec les données connues.

On ne saurait rien de plus sur la jeunesse de Jean, si M. G. Hulin n'avait pas fait récemment une découverte, petite en apparence, importante en réalité, celle d'un passage de catalogue où est cité un « Roi maure peint en 1414 », aujourd'hui perdu.

La rareté de ses œuvres pendant sa jeunesse s'explique facilement, si l'on admet comme très probable qu'il a longtemps servi de « varlet » à son frère. Néanmoins, il est de toute évidence que Jean avait déjà produit des œuvres originales importantes quand il fut appelé à La Haye (1422) par Jean-sans-Pitié.

La première peinture conservée où l'on ait reconnu la main de Jean est le petit *Portrait d'homme en buste*, du musée de Berlin, qui représente un homme d'âge mûr, aux yeux bleus, au visage massif et sanguin. Les festons de l'étoffe du bonnet, la forme du petit collet de la robe et l'exécution moins parfaite font présumer pour cet ouvrage une date voisine de 1420, sinon même notablement antérieure.

* * *

Rappelons encore une fois, en passant, les miniatures de notre sous-groupe des Heures de Turin, (1422 à 1424), trop médiocres d'ailleurs pour laisser supposer que Jean y ait mis la main. On arrive ensuite, sans transition, à la *Vierge*-Rolin du Louvre, fleur adorable du génie des deux frères.

Une série de voyages interrompt ici la production de Jean; puis viennent, marchant parallèlement, (1430-1432), les admirables *Anges chanteurs*, les incomparables effigies *d'Adam et d'Eve*, dont nous avons dit qu'elles sont l'expression la plus puissante de son génie « sculptural »; et les deux portraits du cardinal Albergati, dont on va voir l'intérêt spécial au point de vue des procédés de travail de Jean.

* * *

Depuis 1884, sur la foi de l'inventaire, fait en 1659, de la collection de l'archiduc Léopold-Guillaume, gouverneur général des Pays-Bas, l'admirable portrait d'ecclésiastique du musée de Vienne, attribué déjà à Jean van Eyck, était considéré comme celui de Domenico Capranica, cardinal au titre de la Sainte-Croix de Jérusalem. Cependant, Kaemmerer avait constaté un manque absolu de ressemblance entre ce portrait et l'effigie du cardinal sculptée sur son tombeau à Sienne. M. James Weale a résolu la contradiction. Il s'agit évidemment de Nicolas Albergati, né à Bologne en 1375, procurateur-général de l'ordre de la Sainte-Croix de Jérusalem depuis 1407, qui, en 1431, fut envoyé par le Saint-Siège en ambassade auprès des souverains de Bourgogne, de France et d'Angleterre pour négocier officieusement la paix entre ces princes. Au cours de son voyage, cet habile diplomate, qui était en même temps un saint, s'arrêta à Bruges pendant trois jours, du 8 au 11 décembre 1431. Telle fut l'origine de l'étonnant portrait au crayon aujourd'hui conservé au cabinet des estampes de Dresde (1).

Nous avons tenu respectueusement dans nos mains, examiné avec une attention émue ce document unique dans l'œuvre de Jean, le seul portrait

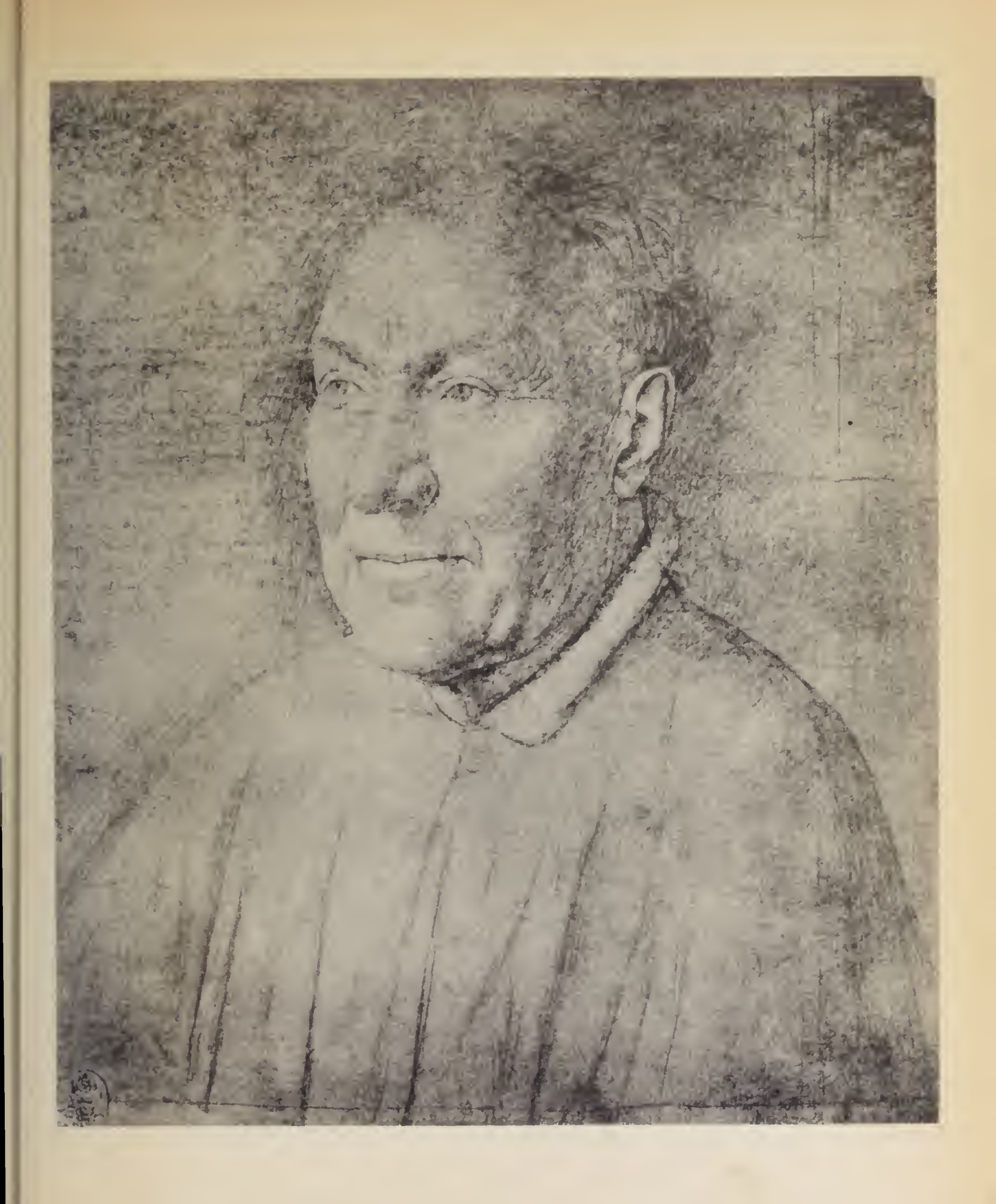
(1) Le musée du Louvre possède un *Portrait d'homme* au crayon, très remarquable sinon tout-à-fait admirable; mais, à notre avis, il suffit de le comparer avec le dessin de Dresde et la *Sainte-Barbe* d'Anvers, pour se convaincre qu'il n'offre pas la magistrale puissance de dessin de Jean van Eyck. Faut-il penser à Hubert? Cela n'a rien d'inadmissible, ni, il est vrai, de certain.

Jean van Eyck

PORTRAIT DU CARDINAL ALBERGATI

(dessin au crayon).

(Musée de Dresde).





Jean van Eyck

PORTRAIT DU CARDINAL ALBERGATI.

(Musée de Vienne).

du maître dont on puisse affirmer, étant données les habitudes du temps, qu'il a été fait entièrement d'après nature. A cette époque (Holbein même, plus tard, devait rarement agir d'autre sorte) tout portrait à l'huile était précédé d'une étude au crayon, très serrée, qui devenait le vrai modèle. L'artiste, après l'avoir traduit en peinture sur un panneau, n'avait plus besoin du modèle que pour vérifier certains détails de couleur dont il n'avait pas gardé un souvenir assez vif. Moins que jamais, Jean pouvait se fier à sa seule mémoire à propos de quelqu'un qu'il ne reverrait plus. Aussi prit-il la peine d'écrire, à droite et à gauche de son dessin, des renseignements précis sur la couleur des diverses parties du visage et des vêtements. La plupart de ces notes sont devenues illisibles, rendant d'autant plus précieuses celles que Kaemmerer, puis, plus complètement, James Weale, ont pu déchiffrer. En voici quelques-unes :

— « Und die Nase sanguynachtig », et le nez un peu injecté de sang ;

— « Claer blewachtich », bleuâtre clair ;

— « Rotte purpurachtich », rouge pourpré ;

— « Van den augen », des yeux ;

— « Swart um », noir autour ;

— « Und mit », et avec ;

— « Die lippen zeer witachtich », les lèvres très blanchâtres ; etc.

M. James Weale fait observer que ces mots ne sont pas tous du flamand pur ; que plusieurs doivent appartenir au dialecte de la région, voisine de l'Allemagne, où sont nés les frères van Eyck. Toute personne qui a des notions de linguistique appréciera la justesse de cette remarque.

Si le reste de ces notes était encore lisible, nous y trouverions maints détails qui se retrouvent dans le portrait à l'huile et que la mémoire de Jean aurait pu ne pas retenir. Passe pour les cheveux gris, avec restes de châtain-clair, pour la robe rouge légèrement carminé, avec bords d'hermine aux ouvertures des manches et au cou ; mais comment la mémoire de Jean, si prodigieuse qu'on la suppose et qu'elle ait dû être, eût-elle pu

retenir dans leurs nuances la sclérotique injectée de sang ; la prunelle, châtain-clair au centre avec son pourtour gris bleuâtre strié de taches brun clair ?

Ce chef-d'œuvre, exécuté sans doute très peu de temps après le dessin, est peint avec une simplicité de fresque et un soin de miniaturiste, deux qualités contradictoires, on peu s'en faut. Les sourcils sont faits par poils très fins, ici plus drus, là plus rares, et l'ensemble est merveilleux de justesse. La lumière modèle le visage avec une parfaite unité, mais en haut-relief plutôt qu'en ronde-bosse. Jean a montré quelquefois qu'il savait « faire tourner » un visage sur un fond ; mais il a souvent dédaigné cette qualité, qui, pour précieuse qu'elle soit, n'est pas nécessaire à un chef-d'œuvre. Ne chicanons pas Jean sur le contour un peu trop arrêté de la joue droite de son Albergati ; sur le rien de sécheresse qu'il a laissé dans ce portrait, où il ne pouvait pas mettre d'après nature les dernières touches. C'est la faible rançon d'un admirable chef-d'œuvre. La tête de l'envoyé du Saint-Siège vit et pense vraiment ; malgré ses petits yeux et son nez un peu trop gros du bout, elle n'a rien de vulgaire ; et, malgré l'épaisseur de la lèvre inférieure, sa bouche exprime autant de finesse que de bonté. L'artiste avait d'abord peint deux lèvres d'épaisseur trop égale ; un coup d'œil sur son dessin lui a fait corriger son erreur. C'est ce que prouve un repentir nettement visible, qui rétrécit la lèvre supérieure. De même il a diminué après coup le collet d'hermine, qui, par parenthèse, est fait d'un léger empâtement fondu dans la masse, comme chez Hubert, preuve évidente du danger qu'il y aurait à fonder sur un seul détail l'attribution d'un ouvrage. Le lecteur reconnaîtra, espérons-nous, que nous avons soigneusement évité cet écueil, fondant toujours nos appréciations sur l'ensemble de plusieurs caractères réunis.

Historiquement, le portrait d'Albergati correspond, pour l'âge, à la date de décembre 1431. Au point de vue esthétique, le nom de Jean se lit dans tous les traits de ce visage, si naïvement éclairé en pleine

Jean van Eyck

PORTRAIT D'ARNOLFINI EN BUSTE.

(Musée de Berlin).



lumière blonde, où les demi-teintes sont presque aussi faibles que les clairs, où les ombres, très étroites, se cachent au fond des creux, dans les rides, si justes et si vivantes, dans le pli, dessiné comme avec la pointe d'un canif, qui limite la joue. C'est le contraire de la virtuosité et c'est le triomphe du grand art. On ferait à peine une hypothèse en ajoutant que ce chef-d'œuvre fut commandé à Jean par Philippe-le-Bon, qui voulait l'offrir au diplomate en témoignage d'amitié et de reconnaissance pour ses bons services. Le cadeau devait sans aucun doute être envoyé promptement : nous en placerons l'exécution au début de 1432.

*
* *

Il existe un portrait d'*Arnolfini* en buste au musée de Berlin. Plusieurs se sont demandé, sans rien affirmer positivement, si ce portrait ne serait pas postérieur à celui de Londres, dont nous aurons à parler amplement. Cela nous paraît fort improbable, pour diverses raisons. D'abord, est-il naturel de supposer que le modèle, ayant déjà son effigie en grand apparat, se soit fait portraiturer une seconde fois dans un négligé relatif, et à peine à mi-corps ? Ensuite, nous n'avons pas pu réussir à nous convaincre que, dans le tableau de Londres, le personnage représenté fût plus jeune. C'est le contraire qui nous a paru vraisemblable. Enfin, le bonnet avec ses deux pointes qui tombent encore jusque devant les épaules, et l'absence de col dans la robe de dessous — particularité qu'on retrouve chez Vydt — correspondent nécessairement, nous semble-t-il, à une époque plus ancienne que celle du couple *Arnolfini*. D'après ces remarques, nous croyons devoir placer le portrait, au plus tard, vers 1431 ou 1432.

On ne peut douter, en tout cas, que ce soit le même personnage : ce nez monumental, dont la cloison médiane descend très bas, ces yeux voilés, d'un bleu à demi-clair, aujourd'hui très rompu, ces arcades sourcilières profondément creusées, ce menton fenau constituent le moins méconnaissable des signalements.

Si l'âge probable du modèle n'était pas là pour écarter l'hypothèse, et si l'on se laissait aller à juger d'après un ou deux caractères secondaires, on pourrait se demander, au premier coup d'œil, lequel des deux frères est l'auteur de ce portrait, dont l'exécution très souple se rapproche d'Hubert plus que tous les portraits signés de Jean. D'autre part, exception unique dans l'œuvre du frère cadet, la coiffure, d'un beau rouge vif, et la robe, d'une belle couleur bronze olivâtre se détachent entièrement en faible épaisseur sur le fond. Mais le visage n'est pas empâté et en épaisseur, comme cela aurait lieu chez Hubert ; le modelé, malgré sa douceur, est magistralement ferme ; enfin l'absence de luisants et de points brillants, *le calme de la lumière*, qualité suprême, sont autant de caractères qui conviennent à Jean et seulement à lui.

*
* *

Le portrait de la National Gallery de Londres daté du 10 octobre 1432, qui porte sur son cadre le nom de *Timothée*, en grec, et la devise *Léal souvenir*, en français, représente à mi-corps un homme encore jeune (1) — savant ou écrivain, si l'on en juge par le rouleau de papier qu'il tient à la main, — dont le visage doux, mais presque vulgaire, est déparé par un nez en pied de marmite trop éloigné de la bouche. Mais, au point de vue de l'art, quel chef-d'œuvre ! On ne saurait modeler un visage avec une plus forte simplicité. Les paroles manquent pour traduire cette perfection d'art.

Tout auprès, voici l'*Homme au turban*, signé, daté du 11 octobre 1433, portant la devise *als ich kan*, où l'artiste a traduit dans son langage un être vivant, pensif, de haute allure intellectuelle, Jean van Eyck lui-même.

---

(1) Le cabinet des estampes de Berlin possède un portrait de jeune homme à la pointe d'argent, analogue à celui-ci, mais beaucoup trop faible pour qu'on puisse l'introduire dans l'œuvre des van Eyck.



JEAN VAN EYCK

PORTRAIT D'HOMME AVEC LA DEVISE : « LEAL SOUVENIR ».

(National Gallery, Londres).

Nous avons dit ailleurs pourquoi. Peut-être par la faute des craquelures dont il est parsemé, il offre un peu moins d'unité de modelé que le précédent. Un peu moins, disons-nous, mais si peu moins, qu'à cause de son incomparable supériorité « psychologique » nous n'hésiterons pas à lui accorder la préférence sur le portrait « Léal souvenir », ce qui le place immédiatement au rang le plus élevé parmi les plus beaux ouvrages du maître.

* * *

La *Madone* d'Incehall, qui fait partie de la belle collection Weld-Blundell, offre un charme de valeurs tout spécial que Jean ne recherchait guère. L'enfant Jésus, par le type de ses traits, par le mouvement de son corps douillet et plutôt élégant, par le côté un peu anecdotique de son geste d'enfant qui feuillette un grand livre bizarrement posé sur ses genoux ; la Vierge, par l'expression rêveuse et émue de son visage, par la torsion gracieusement vivante de son cou, par la délicate morbidesse de sa main fine et souple, font tout d'abord songer à Hubert. C'est à tel point qu'avant d'avoir vu en original cette exquise composition, nous nous étions demandé s'il ne fallait pas, malgré la signature authentique de Jean, y voir un des plus parfaits chefs-d'œuvre d'Hubert, que Jean aurait un peu retouché, terminé, « *completum* », puis signé sans grand scrupule, après la mort de son frère. « Toutefois » disions-nous « avant de lancer une pareille assertion, il s'agirait d'abord d'examiner sérieusement l'original et d'y trouver, dans les chairs, la grande morbidesse et les points blancs hubertiens ; dans les draperies, une exécution *en pleine pâte*, très différente du procédé par teintes *lisses et transparentes* qui caractérise la facture de Jean. »

Voici ce que nous a dit l'original, vu pour la première fois en mai 1906, à l'Exposition flamande et belge du Guildhall de Londres :

La tête de la *Vierge* d'Incehall n'offre pas les délicates souplesses que l'on remarque dans les œuvres attribuées par nous à Hubert, dans le

triptyque de Dresde, par exemple. La main de Jean s'y fait sentir, toujours un peu rude, même quand ce génie masculin veut rivaliser de finesse avec la main plus féminine de son frère. Il y a, dans la douceur du visage, des touches relativement dures qui ramènent l'esprit tout droit vers la *Vierge à la fontaine* du Musée d'Anvers. Même chose à propos des pieds de l'enfant, touchés juste par la lumière et l'ombre, mais non sans quelque rudesse. Hubert aurait mis, dans leur exécution, à la fois plus de douceur et plus d'esprit. Les objets de nature morte prodigués dans cette charmante composition prêteraient à des remarques toutes semblables. Enfin, et, joint à nos remarques antérieures, ceci constitue presque, à nos yeux, une signature, celle de Jean, les vêtements ne sont pas traités en pleine pâte, à la façon hubertienne ; mais, dans toutes les parties claires, la couleur est posée en couches *lisses et transparentes*. Il s'agit des parties claires, car Jean, comme tous les peintres de son siècle et même du siècle antérieur, obtenait l'intensité des ombres par la superposition de couches légères de couleurs sombres.

En résumé, dans la conception de la Vierge d'Incehall, tout dénonce l'esprit d'Hubert; dans l'exécution, tout décèle les procédés particuliers et la main plus énergique de Jean. Il est infiniment probable, à notre avis, que Jean s'est servi d'un dessin, trouvé dans les cartons d'Hubert, où il a essayé de conserver le charme de valeurs propre à son frère.

La signature de Jean est tracée, avec des abréviations, entre la tête de la Vierge et la fenêtre : COMPLETUM ANNO DOMINI MCCCCXXXIIJ PER JOHANNEM DE EYCK, BRUGIS. ALS IXH KAN. Nous omettons les abréviations. Chose singulière, tout le monde avait lu 1432. Le Dr Bode lui-même, qu'une ancienne copie avait éclairé sur la date réelle, supposait une retouche dans l'original. Mais, au Guildhall, en mai 1906, Mr James Weale nous ayant affirmé qu'il apercevait dans la date la tête de la troisième unité, nous avons vérifié son dire à l'aide d'une loupe qui nous a permis de voir non seulement cette tête, mais encore la troisième unité tout entière sous la forme d'un



JEAN VAN EYCK

LA VIERGE D'INCEHALL.

(Collection de M. Weld-Blundell, Incehall).

j à tête bifide surmonté d'un o. Elle était parfaitement distincte pour un œil averti. On l'avait confondue avec une ombre dans laquelle elle se trouve, celle du bord du drap d'honneur.

Sans égaler les vrais chefs-d'œuvre des deux frères, cette Vierge, qui concilie dans une juste mesure la douceur d'Hubert et la force de Jean, représente sous une forme exquise la collaboration de ces deux génies.

Une remarque encore, purement matérielle. Le tableau d'Incehall a été jadis outrageusement verni et reverni, au cours de sa longue existence. Aujourd'hui, la résine qui le couvre est fort craquelée; la surface en est ridée de petits flots très dangereux, dont les pointes menaçent d'arracher la couleur, si tant est que le travail ne soit pas déjà en partie accompli. Le chef-d'œuvre est en grand danger; il demande les bons offices d'un restaurateur très habile, très consciencieux, très prudent.

Nous sommes d'avis, autant que personne au monde, que les nettoyages inutiles sont dangereux; mais nous croyons qu'il y a des nettoyages nécessaires, urgents. L'emploi du procédé Pettenkoffer, qui suppose préalablement un très léger dévernissage au pouce, tel qu'on l'a récemment effectué, au contentement général, sur la *Ronde de Nuit* d'Amsterdam est ici tout indiqué. Entre les mains d'un opérateur bien choisi, le danger serait nul. Il serait grand, au contraire, si, par excès de prudence, on persistait à laisser ce petit bijou dans un état qui ne peut que s'aggraver d'année en année, sinon de jour en jour. Nous croyons remplir un devoir en signalant la situation.

* * *

A côté des deux portraits déjà étudiés. la National Gallery de Londres possède un des plus admirables, un des trois ou quatre plus parfaits chefs-d'œuvre de Jean, le portrait en pied, debout dans un riche appartement, d'un homme encore jeune qui tient dans sa main gauche étendue la main droite d'une jeune femme. Il s'agit évidemment de deux

époux qui ont voulu perpétuer le souvenir de leur affection réciproque ; le chien dont le portrait se trouve au premier plan serait, d'après Carel van Mander, le symbole de la *Fidélité*.

Quels sont ces deux époux ? Sans aucun doute, des amis de Jean, qui a écrit sur le mur du fond : *Joannes de Eyck fuit hic*, 1434. Mais leurs noms ? La critique les a ingénieusement découverts. On trouve dans l'inventaire de la collection de Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas, cette mention : « Un grand tableau, qu'on appelle Hernoul-le-Fin avec sa femme debout dans une chambre, qui fut donné à Madame par Don Diego, les armes duquel sont en la couverture du dit tableau. Fait du peintre Johannes van Eyck. » Le don Diego dont il s'agit est don Diego Guevara, qui fut conseiller de Maximilien. Hernoul-le-Fin — corruption évidente d'Arnoulfin, Arnolfin — n'était autre, que Giovanni Arnolfini, qui habitait à Bruges la rue des Tonneliers, et qui représentait la riche maison du marchand de draps Guideccon, de Lucques. Sa femme s'appelait Jeanne Chenany.

Arnolfini est coiffé de l'immense chapeau à la dernière mode et vêtu d'une sorte de dalmatique pourpre bordée de fourrure, fendue à droite et à gauche dans toute sa longueur. Jeanne est coiffée d'une capeline blanche aux bords ruchés et vêtue d'une robe verte à grande traîne, dont l'ourlet inférieur et les manches largement ouvertes sont bordés d'hermine. La jeune femme ramène devant elle les longs plis de sa traîne. D'aucuns ont cru voir chez elle des promesses prochaines de maternité. C'est une erreur que nous avons relevée maintes fois et qui provient de la façon, absolument opposée à celle de notre temps, dont les femmes du XVe et du XVIe siècle, aussi bien à Florence ou à Venise qu'en Flandre ou en Allemagne, comprenaient l'élégance de l'attitude. Les tableaux du temps offrent de nombreux exemples d'une attitude analogue même chez les vierges et les saintes des compositions religieuses. Cette remarque montre la fausseté de la légende, récemment remise en cours, d'après laquelle Jean se serait représenté dans ce tableau avec sa femme, qu'il

Jean van Eyck

PORTRAIT D'ARNOLFINI ET DE SA FEMME.

(National Gallery, Londres).



venait d'épouser depuis peu, et qui, d'ailleurs, avec ses lèvres minces et son nez pointu, n'offre pas l'étroite ressemblance qu'on a cru voir entre elle et Jeanne Arnolfini.

Revenons au chef-d'œuvre. C'en est un de tout point : Jean van Eyck a été rarement mieux inspiré. Parmi ses portraits, l'*Homme à l'œillet* mis à part, on aurait peine à en trouver un seul aussi vivant par la puissance du caractère, surtout aussi harmonieusement riche de couleur, aussi magistral par la distribution de la lumière et la justesse de la perspective aérienne.

Dans ce tableau, la somptuosité de la couleur est merveilleuse. Les tons, aujourd'hui rompus par l'action du temps, ont des profondeurs d'émail. On y trouve toute la gamme des rouges carminés : plus clairs dans l'étoffe du lit ; plus rompus et plus sombres dans la garniture et les coussins du siège qui occupe le fond de la salle; plus assoupis et non moins riches dans le pourpre du manteau d'Arnolfini; plus éclatants, mais avec douceur et sans dissonance, dans les chaussures en cuir rouge du second plan.

Et que dire de la lumière! La haute fenêtre, vue obliquement, qui laisse entrevoir par une étroite échappée la verdure d'un jardin et la profondeur d'un ciel, illumine le fond de la pièce et réveille dans la pénombre les riches ciselures d'un lustre de cuivre jaune suspendu au plafond. Jean avait décidément un appareil photographique dans ses yeux d'artiste épris de vérité.

Si quelque chose égale dans ce miracle de peinture la beauté de l'effet d'ensemble, c'est le soin du détail. Les moindres objets y sont traités avec minutie. Dans le bois blanc des patins neufs, on sent la main de l'ouvrier, on voit chacune des entailles, encore fraîches, faites par l'outil. Une minuscule statuette de femme, agenouillée, mains jointes, sur le montant de la tête du lit, projette son ombre sur le mur. Les fleurs du tapis, toutes menues, les manches de la femme, les fourrures des deux vêtements, sont d'une finesse dont Jean n'est guère coutumier; de même

l'époussette suspendue à la tête du lit, avec ses brins faits un par un, si fins qu'on les voit à peine, et le collier ou chapelet en cristal de roche, mis à cheval sur un clou, dont les trente grains ont chacun leur reflet, chacun leur ombre portée avec un foyer luminieux au centre. « Comment ces gens-là trouvaient-ils le temps de manger? » demandait un grand artiste en admirant le détail d'une composition de Gérard de Saint-Jean. Il aurait eu cent fois plus raison, s'il eût dit la même chose en présence du portrait des Arnolfini.

Et pourtant, tout cela n'est rien. Nous trouverons mieux avec le miroir convexe appliqué au mur du fond. Ce miroir reflète tout le tableau, dans un espace moins large que le creux de la main. On y voit, en petit, de dos, les deux époux; à droite, l'image du lit; au milieu, la porte d'entrée, dans l'embrasure de laquelle apparaissent deux personnages, l'un tout en rouge, robe et chapeau; l'autre tout en bleu, vêtu d'un justaucorps serré à la taille qui descend jusqu'aux genoux, et dont le bonnet, à l'ancienne mode, a encore un pan d'étoffe tombant sur l'épaule. A gauche, est le reflet d'une fenêtre, non pas de celle que l'on voit dans le champ du tableau, mais d'une autre, invisible, percée dans le même pan de mur; car la direction des rayons qui éclairent les visages et les mains des deux époux suppose une source de lumière qui les frappe de côté, même un peu par devant et non par derrière, comme le ferait la fenêtre visible.

Jean a rehaussé son tableau de dix compositions importantes ! Dans la bordure du miroir, dix petits cercles en creux, chacun de 15 millimètres de largeur, renferment les dix scènes suivantes :

Le Christ au jardin des olives ; Le Baiser de Judas ; Le Christ au prétoire ; Le Christ à la colonne ; Le Christ portant sa croix ; *La Crucifixion ; La descente de croix ; La Mise au tombeau ; La Résurrection* ; *L'Ascension.*

Hubert est donc dépassé en finesse ? Non. Même dans ses personnages les plus microscopiques, dont certains atteignent à peine un millimètre, Hubert conserve la souplesse et le sens du mouvement qui le caractérisent;



Jean van Eyck

LA VIERGE DE LUCQUES.

(Musée de l'Institut Stædel, à Francfort-sur-Main).



Jean, dans ces dix compositions, a traité ses figures avec une négligence relative, sans grande recherche de modelé, ni, pourrait-on presque dire, de dessin. Il y a de la raideur et du « plat » dans ses personnages, assez grossièrement esquissés. Hubert, nous l'avons vu, procède tout autrement ; c'est toujours dans le sens de la forme et des plis qu'il construit ses moindres figurines. Sur ce point Jean le cède franchement à son frère. En revanche, ce double portrait manifeste une puissance contenue, souveraine, maîtresse d'elle-même, dont Hubert, si grand qu'il soit, n'a jamais montré l'équivalent.

* * *

Le musée de l'Institut Staedel de Francfort possède une belle *Vierge* non-signée, parfois appelée *Vierge de Lucques*, vu sa provenance. Par le type de son visage au nez légèrement en pointe, à la lèvre supérieure mince et proéminente (type notablement différent de celui de la *Vierge* de Dresde) et par l'arrangement de la coiffure, cette Vierge qui, assise sur un trône dans une chambre, donne le sein à l'enfant, se rapproche de la *Vierge* au chancelier Rolin. Elle est encore plus voisine de la *Vierge-Pala*. Ses traits, en effet, sont déjà plus réalistes, et l'on pourrait dire qu'il y a identité entre ces deux dernières pour l'arrangement des plis ; de même, les accessoires, fenêtre, oranges, carafe et bassin, ramènent l'esprit vers la recherche d'intimité dans la perspective aérienne qui caractérise le portrait des Arnolfini. Le réalisme particulièrement accentué de l'enfant, la forme du fauteuil, avec ses lions naïvement stylisés, l'exécution du tapis oriental et de tout le reste sont autant de traits qui rappellent la *Vierge-Pala*, commencée, ne l'oublions pas, en 1434. C'est donc en 1434 ou 1435 que nous placerons ce bel échantillon de l'art de Jean van Eyck. Il va de soi que les caractères de la facture sont d'accord avec cette date.

On a pu voir à l'Exposition de la Toison d'Or, sous le n° 173, un tableau appartenant à lord Huntingfield, de Birmingham, dans lequel

Willem van Haecht a représenté une visite de l'archiduc Albert et de sa femme Isabelle dans l'atelier de Corn. van der Geest. Cet atelier était un véritable musée, dans lequel se trouvent, reproduites par van Haecht, une foule d'œuvres de maîtres (Rubens, Quentin Metsys, Beuckelaer, etc.) qu'on peut voir aujourd'hui dans les grandes collections. Ce qui fait pour nous le grand intérêt de ce portrait d'une ancienne et riche galerie, c'est qu'il renferme une œuvre, malheureusement aujourd'hui perdue, de Jean van Eyck. Faut-il la rapprocher du *Sortilège d'amour* de Leipzig ? Vaut-il mieux y voir tout simplement une femme à sa toilette, en compagnie de sa servante ? Peu importe, après tout.

La jeune femme, à peu près nue, mais chaussée de semelles fixées à ses pieds par des cordons, est debout à côté d'un bassin de cuivre jaune posé sur un bahut. Elle semble avoir pris un peu d'eau dans le creux de sa main droite, tandis que, de la serviette qu'elle tient pliée dans la main gauche, elle couvre une partie de son corps. A sa gauche, une autre jeune femme en robe rouge, coiffée de blanc, tient à la main par le col un grand flacon de verre en forme de poire. Un chien dort au premier plan. L'intérieur est celui d'une chambre éclairée par une large baie devant laquelle est suspendu un miroir convexe qui reflète les deux figures. Il est impossible de ne pas voir là une œuvre de Jean van Eyck. Le peintre, cette fois, a pris pour modèle une jeune femme bien autrement élégante que ne l'était celle qui posa pour son *Eve*. La coiffure à cornes de la suivante est un peu plus tardive que celle de la femme d'Arnolfini, un peu plus récente que celle du portrait de la femme de Jean ; elle indique à très peu près, pour cette œuvre charmante, une date voisine de 1436.

* * *

A côté de l'Albergati, au musée de Vienne, se trouve un second *Portrait d'homme* qui porte sur son cadre, en vers flamands, le nom de Jean van Eyck, celui du modèle Jean de Leeuw, deux chronogrammes et



Jean van Eyck

PORTRAIT DE JEAN DE LEEUW.

(Musée de Vienne)

deux dates en chiffres : 1401 pour la naissance du modèle; 1436 pour l'exécution de l'ouvrage. Jean de Leeuw appartenait à la gilde des orfèvres de Bruges. Son portrait le représente en buste, de trois-quarts à gauche du spectateur, les mains visibles, la droite tenant un anneau d'or entre le pouce et l'index. Sa robe sombre et son bonnet noir se détachent sur un fond vert-foncé. Toute la lumiere se concentre sur son visage.

Voici ce que nous avons écrit en présence du tableau : « Tête d'un caractère énergique, modelée dans la grande forme ; col et poignets de fourrure peints dans la masse. Sourcils faits par poils fins, très bien observés comme grosseur et direction. Yeux un peu injectés, admirablement modelés sous l'arcade proéminente. Cils faits un par un, avec une grande discrétion, et tournant suivant la forme des paupières, aux tranches très nettes. Prunelles très étudiées, d'un bleu-gris, plus foncé vers le bord, avec stries rayonnantes jaunâtres, plus claires. Bouche très caractérisée, aux coins profonds. Lèvre supérieure fine : lèvre inférieure épaisse, admirablement sculptée, dont la douceur corrige l'éclat perçant du regard. Barbe rasée qui repousse, faite de points étonnamment justes et même gras. Le visage a pris, sous l'action chimique de l'atmosphère, un ton très légèrement rougeâtre, ce qui a pu faire croire, mais à tort, à un nettoyage qui aurait enlevé l'épiderme de la peinture. Oreille de premier ordre par le dessin et le modelé. En résumé, chef-d'œuvre, qui crie le nom de Jean. »

Le vocabulaire de toute langue est pauvre, quand on veut exprimer en deux ou trois mots ce qui demanderait une longue phrase. « Dans la masse », avons-nous dit à propos du col et des poignets de fourrure ; mais une telle expression conviendrait aussi bien, sinon beaucoup mieux, à Hubert ! Ayant fait cette réflexion, nous nous sommes reporté aux notes prises devant le tableau, et nous y avons trouvé ceci, que nous avions eu le tort d'abréger par un sentiment d'économie mal entendu :

« Col et poignets de fourrure peints dans la masse, mais avec des poils assez gros, visibles partout et principalement sur les bords. » C'est

bien là le procédé habituel à Jean. Hubert est plus fondu, et, même alors qu'il laisse visibles les poils de la fourrure, ce qui n'est pas toujours le cas, il les trace sur un fond de couleur encore fraîche. Les exceptions à cette règle sont rares. S'il n'y en avait pas, le problème de la séparation des deux frères serait résolu depuis longtemps. Il peut l'être aujourd'hui, si l'on veut bien juger non sur un détail, mais sur *l'ensemble* des caractères de l'œuvre qu'on étudie.

*
* *

« *Hoc opus fecit fieri magister Georgius de Pala, hujus ecclesie canonicus, per Iohannem de Eyck pictorem. Et fundavit hic duas capellanias de gremio chori Anno Domini M.cccc°.xxxiiij, completum anno 1436°.* » Telle est l'inscription peinte sur le bord inférieur du cadre de la *Vierge Van der Paele*, souvent nommée par abréviation *Vierge Pala*, qui orna successivement l'autel principal et la sacristie de l'église Saint-Donatien de Bruges, et qui maintenant, joyau sans prix, a trouvé son refuge dans le musée communal de la même ville.

Ce panneau célèbre, de beaucoup le plus important, comme dimension, parmi les ouvrages de Jean van Eyck, est regardé, non sans de sérieux motifs, comme le chef-d'œuvre des *Vierges* de ce grand génie. Nous avons dit pourquoi la *Vierge-Rolin* du Louvre nous semble digne de partager la palme avec elle. Le charme de celle-ci n'ôte rien, d'ailleurs à la beauté de la *Vierge-Pala*, que les plus belles compositions de Rubens lui-même ne parviendraient pas à éclipser. Rubens est le roi triomphant de la peinture flamande ; Jean van Eyck en est le dieu.

Dans une sorte de crypte à demi romane, dont les vitraux sont faits de verres lenticulaires, en avant d'un drap d'honneur richement semé de rosaces, la Vierge aux longs cheveux d'or, sur un trône de marbre que protège un baldaquin, tourne légèrement son visage vers le donateur agenouillé à sa gauche. L'enfant, assis sur son giron, caressant de la main droite un perroquet, saisit de l'autre un bouquet de fleurs printanières,

que sa mère tient délicatement de la main gauche. Les plis du manteau rouge de la Vierge s'étalent largement sur le somptueux tapis oriental qui couvre les marches du trône. A sa droite, le patron de la ville de Bruges, Saint-Donatien, est debout, mitré, vêtu d'une grande chape bleue toute brochée d'or. A sa gauche, derrière le donateur, Saint Georges, tout cuirassé d'or, ôte un peu gauchement son grand casque et sourit à la Vierge en lui présentant le chanoine dont il est le patron.

La scène, insignifiante comme sujet, est empreinte d'une solennité religieuse qui a moins pour origine la gravité des attitudes que la sobre unité de l'ensemble et la sourde magnificence de la couleur. C'est l'art de Jean van Eyck au degré suprême, pleinement original, dégagé de toute influence fraternelle; art profondément mystérieux, en ce sens, qu'on y trouve conciliées mieux que dans toute autre œuvre de Jean deux qualités en apparence inconciliables, une prodigalité inouïe de détails, une incomparable unité. Chaque objet y semble traité à part et pour lui-même, comme s'il était seul; le moindre chapiteau est chargé de sculptures dont la description par le menu serait infinie; deux bas-reliefs, surmontés de deux groupes, la *mort d'Abel*, *Samson déchirant le lion*, ornent les bras du trône de marbre; la mitre du saint est un lacis d'or et de perles; dans les plis somptueux, dans la large bordure de sa chape, les figures de saints, les ramages aux grandes volutes sont répandus à profusion; le tapis où reposent les pieds de la Vierge est le portrait authentique d'un tapis d'Orient où se combinent, dans des formes géométriques, tous les trésors de la palette; l'armure de Saint Georges, des pieds à la tête, dorée, ciselée, ornée de plaques et d'incrustations, sa cotte de mailles d'or, sa chaîne, la garde de son épée déploient presque à l'excès les richesses de l'art des armuriers... Mais, à trois pas, les dissonances se résolvent, tout s'apaise, tout se fond dans une inexplicable et parfaite unité, à laquelle concourent largement, pour tout dire, la grande surface volontairement simplifiée du manteau de la Vierge, le blanc surplis sans ornements du donateur.

A l'Unité se joint la Vérité non plus dans les petits détails, mais dans les cinq grandes figures qui occupent la scène. Si chargée de perles que soit la mitre de l'évêque, le visage qu'elle couronne est un bel échantillon de force contenue dans l'expression du caractère ; si encombrée de ramages d'or qu'elle puisse être, sa chape, tout comme le vêtement plus modeste de la Vierge, est une merveille de souplesse et de grandeur sculpturale : l'enfant sans élégance ni joliesse, mais solide comme un marbre, est un prodige de vérité ; la tête de la Vierge, celle de de Saint-Georges sont des modèles sinon de grâce, au moins de fidélité à la vie. Mais tout s'efface devant l'effigie du donateur. Le corps de ce vieillard est obèse et tout en courbes molles ; ses mains, jadis fines, sont aujourd'hui empâtées ; dans son visage, les yeux et les tempes, ravagés par les rides, évoquent la vision de croupes de rochers auxquelles une averse déluvienne aurait arraché toute leur terre végétale ; et d'autres sillons, profonds comme des vallées, creusent les bourrelets de graisse qui défigurent son double menton, ses lourdes bajoues. Mais un puissant génie a passé par là. A force de sincérité, tirant un merveilleux parti de ce visage auquel les ravages mêmes du temps ont communiqué la grandeur pittoresque d'un coin de nature sauvage et dévasté, Jean van Eyck y a trouvé matière à l'un des plus admirables chefs-d'œuvre de son art, de l'art tout entier. Il a prouvé une fois de plus que la Vérité, vue par un œil d'artiste, c'est à dire dans son unité, dans sa « grande forme » est l'élément essentiel de l'Art sans épithète et sans vaines distinctions d'écoles.

La tête du chanoine Pala, traduite par Jean, est le triomphe du caractère, — mot qui signifie : la Vérité *bien vue*. — Le corps adipeux n'est pas rendu avec une moindre puissance : on le sent, on le voit sous l'étoffe du surplis qui l'enveloppe étroitement et mollement, comme il convient.

La « grande forme «, d'ailleurs, se retrouve presque au même degré sur tous les points de cet admirable panneau. Dans la chape de Saint



JEAN VAN EYCK

LA VIERGE AU DONATEUR VAN DER PAELE.

(Musée communal de Bruges).

Donatien, par exemple, rien n'égale la justesse avec laquelle Jean conserve la forme générale des larges plis, la façon dont ils tombent, se déroulent et s'enchevêtrent sans confusion. Les ornements posés là-dessus suivent exactement cette forme. Jamais un point d'or trop brillant ne viendra faire saillir mal à propos la face fuyante d'un pli qui se perd dans l'ombre. Mais, à condition que cette règle immuable soit observée, l'artiste se permet toutes les fantaisies dans le détail, avec une négligence plus robuste que celle d'Hubert. Il n'étudie pas à la loupe les croisements réels des fils d'or dans l'étoffe; il rend ceux-ci, dans les lumières, par des traits clairs irréguliers, tantôt gros, tantôt fins, souvent terminés en pointe, ce qui arrive quand il relève le pinceau trop vivement; il croise ces traits non pas dans un ordre géométrique, mais en losanges bizarrement irréguliers, irrégulièrement parsemés de points. Ajoutons que, dans les ombres, la crainte de détruire la forme générale rend les traits foncés un peu plus fins, mais non pas moins irréguliers, au contraire. Et de toutes ces irrégularités, — ô sublime tricherie de l'art! — sort une merveille de précision et de justesse, la chape elle-même, telle qu'on la verrait à trois pas de distance!

Cette apparente grossièreté d'exécution est encore beaucoup plus marquée dans le diadème d'or et de perles de la Vierge. Un « varlet » n'aurait pas eu le courage de travailler de la sorte. Il fallait la main sûre du maître, ou plutôt son œil — son esprit, pour mieux dire encore, — qui ne perdait jamais la préoccupation de l'ensemble. Regardons à la loupe. L'étroit diadème, qui n'a que trois millimètres de largeur, est bordé, dans le sens de la longueur, de lignes d'or très fines sur un fond de velours sombre. Entre ces deux lignes parallèles, tantôt d'un jaune vif, tantôt d'un jaunâtre terne, selon la lumière et l'ombre, sont tracées des lignes d'or transversales, comme les barreaux d'une échelle; mais avec quelle irrégularité! On n'en trouverait pas deux égales, ni en largeur, ni en distance; pas une régulière; on y lirait toutes les formes de lettres H, N, I, T, F, mais de lettres qui seraient à peu près illisibles. De

distance en distance on rencontre une perle, faite en apparence très négligemment, selon une formule toujours la même. Mais cette formule, composée de quatre valeurs, traduit une vraie gemme traversée par la lumière. Un siècle plus tard, François Clouet sera infiniment plus soigneux dans l'exécution des perles, mais avec quelle infériorité dans le résultat ! Clouet, si grand peintre qu'il fût, ignorait que l'effet de translucidité de la perle provient non de la forme exacte et régulière des trois ou quatre valeurs combinées, mais de la juste relation, comme intensité lumineuse, de ces valeurs entr'elles.

La négligence apparente est plus grande encore dans la bande de perles, d'or et de pierreries qui borde le haut du corsage de la Vierge. Les inégalités de distance, de dimension et de forme y sont encore plus marquées. Mais à un pas, l'or frappé de lumière, la translucidité des perles, la transparence des pierres que la lumière traverse, tout brille, tout resplendit. C'est une fête des yeux.

Il s'agit là, pourrait-on dire, d'objets inanimés dont le seul rôle est de nous donner des impressions de lumière, d'ombre et de couleur. L'artiste s'est sans doute plus « appliqué » lorsqu'il a eu affaire à des choses vivantes, à un œil, par exemple ?

Non. Voyez les yeux de la Vierge : ils sont faits de quelques traits presque maladroits. On dirait que l'artiste, privé momentanément de sa main droite à la suite de quelque accident, les a peints et dessinés de la main gauche. La virtuosité, la simple habileté de main en est presque absente. Ingres disait volontiers, pour montrer combien l'habileté est précieuse : « Si vous avez pour cent mille francs d'habileté, achetez-en encore pour un sou ! » Mais il savait, mieux que personne, que la prestesse de la main, prise à part, est un pauvre luxe, et que, sans virtuosité aucune, on peut faire preuve de génie. Tel de nos grands sculpteurs est moins habile à tailler le marbre que son plus humble praticien. Où sont, pourtant, les praticiens qui créent des chefs d'œuvre ?

Reprenons notre examen. Le sourcil droit de la Vierge, vu à bonne

distance, est fin et précis; de près, c'est une ombre à peine distincte, fondue dans une masse de couleur d'un gris jaunâtre plutôt sale, répandue assez irrégulièrement, en apparence, sur toute l'arcade sourcilière; mais ces menues irrégularités n'empêchent pas les valeurs de se dégrader avec une justesse parfaite, de façon à modeler magistralement la saillie de l'arcade. C'est le contraire du procédé de tant de gens habiles qui, avec une propreté minutieuse, avec des dégradations infinies, rendent inexactement la forme que leur offrait le modèle. Chez Jean, tout est merveilleusement juste dans l'ensemble, qui seul importe; ses valeurs, qui paraissent grossièrement posées, font saillir avec le relief même de la vie le temporal, les paupières, le globe de l'œil qu'elles enchassent. Deux traits d'un jaune-rougeâtre, passés à l'aide d'un pinceau trempé dans une couleur un peu trop liquide, et qui, à cause de cela, sont un peu secs, n'en marquent pas moins discrètement ni moins fortement les plis vivants de la paupière supérieure. Dans la paupière inférieure, il n'y a qu'une ombre pâle, seulement un peu plus forte sur le bord, qui suffit à tout modeler, et la tranche elle-même est faite presque négligemment de deux tons, l'un plus foncé, une peu rougeâtre; l'autre clair, presque sans bords et sans forme, qui met un coup de lumière tout juste là où il faut pour que l'épaisseur de la paupière soit franchement marquée; et c'est la vie même que nous avons devant nous.

Le point lacrymal de l'œil droit est fait d'une couche de couleur jaune-rougeâtre, vers le milieu de laquelle est réservée une tache presque informe, du ton de chair général. Et cette négligence cache une si réelle justesse, que, là encore, c'est la nature même!

Ces remarques nous amènent à une conclusion inattendue : le peintre que l'on considère, en général, comme le plus « précieux » des artistes flamands fut, à sa manière, un impressionniste! Il est vrai qu'il y a bien des manières d'être impressionniste.

*
* *

Le musée d'Anvers possède une copie de la *Vierge* van der Paele qui est intéressante à plus d'un titre. D'abord, elle est antérieure à la retouche qui mit un coin de linge sur une partie du corps de l'enfant Jésus; ensuite certains objets, le perroquet, par exemple, et ce qui l'entoure, s'y sont conservés plus clairs que dans l'original, dont ils nous font mieux deviner la couleur et l'effet primitifs.

On a quelquefois attribué à cette copie une date relativement récente. Nous la croyons, au contraire, très ancienne, étant donnés les détails de couleur qui s'y sont conservés; et, malgré son exécution, qui, pour remarquable qu'elle soit, interdit de songer à une répétition dans le vrai sens du mot, il n'est pas improbable que la copie ait été faite par quelque excellent varlet dans l'atelier même de Jean. Quelques changements dans les accessoires du portrait du donateur permettent du moins cette supposition.

*
* *

Faut-il voir dans la *Vierge avec l'enfant caressant un perroquet*, de la collection de lord Northbrook, une simple copie postérieure du groupe central de la Vierge-Pala? Nous ne pouvons nous y résoudre. Sans doute, les visages des deux figures n'ont rien de Jean; la forme de leurs yeux indique un imitateur ou un « varlet » secondaire d'Hubert. Mais le corps tout entier de l'enfant est un chef-d'œuvre de dessin et de modelé. Non seulement nous le trouvons absolument digne de Jean; mais son frère lui-même n'eût pas été capable de l'exécuter avec cette grande maîtrise de « sculpteur ». Notez qu'il n'est pas identique à l'enfant de la *Vierge-Pala*. Or, un copiste de talent peut bien, à la rigueur, transformer légèrement les plis et les contours d'un manteau; il ne peut modifier les plis de chair et l'attitude d'une figure, à moins d'être aussi grand que le maître qu'il copie. Nous croyons donc à une œuvre d'atelier où le maître s'est chargé du nu principal, laissant à quelque varlet le soin de faire de son étude une composition en copiant le reste du groupe central de la *Vierge-*



JEAN VAN EYCK (le corps de l'enfant, par)
LA VIERGE AVEC L'ENFANT CARESSANT UN PERROQUET.
(Collection de lord Northbrook, Londres).

Pala. La Vierge, dans le panneau de lord Northbrook fut donc terminée en ou après 1436. Mais rien ne prouve que le corps de l'enfant n'ait pas été fait avant 1436 et même 1434, — par le maître lui-même, — comme étude préliminaire à son grand tableau. Rien n'empêcherait, d'ailleurs, de supposer que l'étude de l'enfant est seule aussi ancienne, et que la figure de la Vierge et le drap d'honneur ont été exécutés beaucoup plus tard. Mais il nous est impossible de croire qu'un copiste, même très habile, soit responsable du merveilleux modelé du corps de l'enfant.

*
* *

Rappelons ce que nous avons publié en 1902 sur la peinture au temps des Van Eyck (1) Avant eux, quand on avait étendu sur un panneau la préparation faite d'un mélange de craie en poudre fine et de colle de peau, on dessinait soigneusement à la plume tout le trait de la composition, en ajoutant des hachures — assez espacées — pour l'indication de la place des ombres. Puis on passait sur le tout une couche d'une huile peu siccative qui pénétrait jusqu'au fond la préparation crayeuse et lui donnait une teinte d'un gris-jaunâtre.

A partir des van Eyck, on ne passe plus de couche d'huile pure par-dessus le dessin à la plume. La préparation reste blanche comme du papier et c'est sur elle que la composition est dessinée à la plume, comme au siècle précédent, mais avec beaucoup plus de finesse, jusqu'au plus petit détail des figures, jusqu'aux moindres plis des vêtements, jusqu'aux ornements architecturaux, jusqu'aux plus petits arbres du paysage. Vient ensuite l'exécution du tableau en grisaille d'abord pâle, au moyen d'un pigment très peu épais, qui forme de très légers

(1) *L'Exposition des Primitifs flamands à Bruges*, par E. Durand-Gréville. (*Journal de St-Pétersbourg, 1902.)* Nous y avons, cité un opuscule fort instructif : *La Peinture à l'huile et l'Ecole Flamande antérieurement aux Van Eyck*, par M. A. Naert. (Congrès de Tournay 1895.)

empâtements ; puis on renforce les ombres, on rehausse les clairs, et on laisse soigneusement sécher.

Ce qui appartient en propre à Jean, c'est, une fois arrivé là, de ne plus employer pour les draperies, *que des couleurs transparentes*, aussi belles, aussi brillantes que possible, plus claires dans les clairs, plus foncées dans les ombres. Pour donner aux ombres plus d'intensité et de profondeur, il leur superposait, comme le faisaient aussi ses prédecesseurs, des couches de certains brunst ransparents (mais moins liquides, formant un léger relief) tels que la terre de Sienne. Restait à s'occuper des petites touches superficielles, des traits ou points très clairs de couleur délayée sans huile, qui devaient mettre en valeur les parties les plus lumineuses des orfèvreries, des brocards, des chevelures. Il ne restait plus qu'à laisser sécher et à passer sur toute la surface de la peinture un vernis sans huile, composé de résine et d'essence. On ne sait malheureusement pas au juste dans quels liquides Jean délayait ses couleurs transparentes.

On peut se rendre compte de ses procédés par l'étude de ses ouvrages. Nous avons retrouvé, à travers la couleur, dans le visage de la *Vierge-Pala* les traits à la plume ou au pinceau, assez espacés, qui ont pour but seulement d'indiquer la place et les limites des ombres. Mais le document le plus précieux, à ce point de vue, c'est la ravissante *Sainte-Barbe* du musée d'Anvers, dont l'exécution, a été interrompue tout juste au moment du premier emploi des pigments colorés. Le bas du ciel senl est teinté d'un ton léger comme une couche d'aquarelle ; le reste est, si l'on peut ainsi dire, un dessin « à la plume » exécuté au pinceau.

Carel va Mander avait raison de dire : « Ses ébauches étaient plus finies et plus belles que les tableaux achevés des autres peintres. » Dans cette préparation toute en lignes et en hachures, l'artiste a déjà mis presque tout le nécessaire. On peut dire qu'il a suivi d'avance les principes d'esthétique de Corot, qui disait : « La forme et les valeurs, voilà l'essentiel de l'art », et qui complétait sa pensée par ces mots : « La couleur et l'exécution ajouteront le charme » ; tant il est vrai que les



Jean van Eyck

SAINTE BARBE

(Musée d'Anvers).

grands artistes de tous les temps ont connu et appliqué les mêmes lois.

Sainte-Barbe, vêtue d'une robe dont les plis immenses, répandus autour d'elle sur le sol, lui permettraient de voler, mais non de marcher, est assise sur un tertre, la palme de martyre à la main ; un grand missel est ouvert sur ses genoux ; derrière elle, une haute tour inachevée, solide dans sa structure, fouillée d'un réseau d'ornements fins comme un filigrane, est entourée d'un petit monde de travailleurs qui préparent le le mortier, taillent et transportent les pierres, battent le fer sous un hangar, tandis que d'autres sur le faite, actionnent la grue qui élève les pierres déjà faconnées, mettent en place, achèvent de tailler et de sculpter ces matériaux. Des seigneurs et de belles dames se promènent au second plan; une troupe de cavaliers arrive de la campagne coupée de vallons, plantée de haies d'arbres; et, tout au loin, à gauche, se détache sur le ciel une colline escarpée hérissée de maisons, ceinte de murailles. Tant de choses dans un si petit espace ! On dirait que Jean a voulu rivaliser d'imagination et de finessse avec son frère. On peut dire, en un sens, qu'il a été vaincu. Sa *Sainte-Barbe* est certainement dessinée avec plus de maîtrise; sa tour est un admirable dessin, digne d'un grand architecte ; et Hubert, en ce genre, n'aurait pas fait mieux ; mais, sauf peut-être dans le groupe des forgerons, esquissé avec une rare désinvolture, les figures de Jean, vues par le dessin à la façon d'un Pierre Breughel le Vieux, sont presque grossièrement indiquées si on les compare avec les spirituelles pochades des cavaliers dans les *Trois-Marie*; et Hubert eût mis un autre accent de nature dans le paysage : il aurait évité la succession trop égale de la dizaine de plans qui succèdent dans l'échappée de droite; il aurait dessiné avec plus de variété et de pittoresque (en y mettant de fines fenêtres verticales, une de ses signatures) les maisons du « Mont Saint-Michel » de gauche. Comparaison à part, cette petite Vierge de 32 cm sur 19 est une création à la fois exquise et forte, unique en son genre dans l'œuvre du maître à cause de l'état d'avancement où elle est restée,

et, par là, doublement précieuse. Il faut croire qui l'artiste en a été content, puisque, avant de la terminer, il l'a signée:

IOHANNES DE EYCK ME FECIT 1437

Encore un détail que nous avons peut-être déjà indiqué ailleurs. Jean a fait voler dans le ciel de sa *Sainte-Barbe* des oiseaux dont il n'y a que du bien à dire. Mais combien Hubert a su mettre plus de vie, de variété, de physionomie, de personnalité même dans les oiseaux dont sont remplis les paysages que nous lui attribuons !

Au dos de ce panneau est collée une feuille imprimée, évidemment extraite d'un catalogue de vente, où on peut lire, en flamand, la description du tableau, suivie de la remarque suivante : « Cet ouvrage est reproduit en manière de dessin dans une gravure sur cuivre par C. van Noorden, et bien connue par la description qu'en a publiée le feu propriétaire en 1769 ». La « répétition » de la *Sainte-Barbe*, conservée au musée de Lille est une simple copie d'après la gravure de C. van Noorden.

* * *

Le *Portrait d'un Chevalier de la Toison d'or*, acquis en 1900 par le musée de Berlin, provient de la galerie du marquis Coccapane, de Modène, où il était entré probablement avec l'héritage de la famille génoise Impériali. M[r] James Weale avait finement diagnostiqué dans ce portrait un des membres de l'ambassade de Portugal ; M. Louis Dimier a retrouvé dans le *Recueil d'Arras* un autre portrait du même personnage, portant l'indication du nom de Baudouin de Lannoy, dit le Bêgue, sieur de Molembais. Le grand chapeau à bords de feutre de cette figure, son exécution un peu sèche et l'admirable caractère de son dessin nous avaient engagé à la placer dans le proche voisinage de l'*Homme à l'œillet*, qu'elle est d'ailleurs loin d'égaler. Aujourd'hui que la date de naissance du personnage est connue (1386 ou 1387), on peut préciser



Jean van Eyck

PORTRAIT D'UN CHEVALIER DE LA TOISON D'OR : BAUDOUIN DE LANNOY.

(Musée de Berlin).

davantage. L'original du portrait n'a dépassé que de très peu la cinquantaine. Ceci nous conduit à une des années qui suivent de près 1436 ou 1437. On courra donc de très faibles chances d'erreur si l'on met ce portrait en 1438, année qui ne correspond à aucune autre œuvre datée.

*
* *

Léonard de Vinci rencontra, un jour, la femme jeune, belle, distinguée, intelligente qui devait lui inspirer son plus parfait chef-d'œuvre. Jean, lui aussi, a trouvé sur son chemin l'être qui serait l'occasion de son plus admirable portrait. Quel fut cet être privilégié entre tous ? Un brave homme de cinquante à cinquante cinq ans, laid à souhait, orné d'oreilles gigantesques, d'un nez exubérant, d'un large bouche en coup de sabre, l'*Homme à l'œillet*. Et chacun d'eux a eu la *Joconde* qu'il méritait.

Ces deux chefs-d'œuvre mettent en grand relief — peut-être même l'exagèrent-ils avec la malice inconsciente des choses, — la différence qui sépare l'art italien de l'art flamand. Tout compte fait, l'art italien l'emporte, mais non pas du tout au tout, comme sont tentés de le croire certains idéalistes étroitement enfermés dans leur formule. La différence absolue entre ces deux chefs-d'œuvre est peut-être grande ; elle devient petite si on la compare avec leurs hauteurs respectives. Le plus haut sommet du Caucase est plus élevé que le Mont Blanc ; mais qui donc y songerait? Ce sont deux sommets inaccessibles au commun des hommes ; nous les regardons, d'en bas, avec une admiration également respectueuse ; malvenu serait le pygmée qui voudrait humilier l'un des deux colosses par une comparaison mathématique avec l'autre.

L'*Homme à l'œillet* aurait excité l'admiration de Léonard lui-même par l'incroyable dose de Vérité vivante qu'il renferme ; Vérité qui se montre avant tout dans les grandes masses et les lignes maîtresses, mais que l'on peut poursuivre jusque dans le plus petit détail, comme permet de le faire, elle aussi, la *Joconde*.

Le premier aspect du chef-d'œuvre est d'ailleurs saisissant. Encadrée d'un immense chapeau à bord de feutre sur un fond jadis vert, aujourd'hui d'un ton indéfinissable, cette tête, qui émerge d'un col rouge et d'un vêtement gris-souris bordé d'une étroite fourrure brune, réalise une harmonie triomphalement douce dans sa blondeur ambrée. Mais la couleur, malgré tout son charme, n'est jamais que le vêtement de la forme, et c'est la forme qui rend les chefs-d'œuvre immortels. Dans ce portrait, la forme règne en souveraine : les reliefs, les creux, les méplats s'accentuent avec une puissance inouie, inexplicable, si l'on songe que pas une ombre de ce visage ou de ces mains n'est foncée. Tête, mains, vêtements, tout baigne dans une lumière éclatante et pourtant sans crudité, celle d'un soleil voilé dans un ciel saturé de blancheur.

Mais, encore une fois, l'absence d'ombres fortes n'ôte rien à la force du modelé. Celle-ci à son origine dans la juste dégradation des valeurs. Regardez le nez, qui l'on pourrait, selon l'expression énergiquement familière des peintres, saisir entre deux doigts : il a été dessiné d'un simple trait de pinceau bistre. Mais, d'accord avec le précepte d'Ingres, le trait est « modelé du côté intérieur » ; il s'affirme, s'atténue, ou s'élargit, traduisant les moindres variations de courbure de la surface, épousant les formes de la vie. La justesse du résultat n'a d'égale que la sobriété des moyens. Les yeux, par leur facture, qui a des airs de fresque, rappelent absolument ceux de la *Vierge van der Paele*. Pas une touche inutile, et pourtant, tout y est : modelé du globe sous l'arcade saillante, tranches éclairées des paupières, rides prodigieusement souples, dont les bords inférieurs sont frappés de lumière sans que rien en elles détonne. Les prunelles sont tout une monde. Châtaines au premier coup d'œil, il faut un certain temps et une certaine attention pour les analyser. Toute prunelle est un mélange de couleurs variées que les artistes traduisent en général sommairement par une nuance moyenne, mais c'est un mélange en réalité très compliqué, bien que soumis à des règles générales. En copiant les yeux de de son modèle, Jean, dirait-on, connaissait et appliquait déjà

JEAN VAN EYCK

L'HOMME A L'ŒILLET.

(Musée de Berlin).



les procédés de signalétique perfectionnés, actuellement en usage dans les prefectures de police de presque tous les pays civilisés.

Qu'y voyons-nous, en effet, quand nous les examinons de près? Autour de la pupille, une zône d'un ton violacé qui, plus loin du centre, devient plus claire et plus grise et se réduit en rayons divergents; plus loin encore, la zône extérieure, qui occupe environs le tiers de la longueur d'un rayon, est d'un gris-bleu, verdâtre on devenu tel, plus foncé que tout le reste de la prunelle. Cet ensemble, vu de loin, donne l'impression d'yeux châtrains plutôt clairs, en accord avec le ton des sourcils épais et courts, fondus dans la masse quoique traduits par une infinité de poils très-fins sur le modelé fondu de l'arcade sourcilière ; en accord aussi avec les cheveux, d'un châtain assez foncé.

L'oreille est admirable dans sa laideur, fouillée largement et sobrement. Mais la bouche est au-dessus de tout ! Ses lèvres entr'ouvertes, sculpture vivante, sont construites sans un coup de pinceau apparent, uniquement par la lumière et l'ombre... non : par la lumière et quelques demi-teintes légères, incomparablement justes !

Les mains, qui traduisent évidemment une attitude familière au modèle, seraient digne d'un plus ample examen, tout autant que les yeux. Disons seulement qu'elles sont la nature même, avec leurs veines dessinées, leurs plis, leurs ongles lumineux, où rien ne manque, pas même le fin repli de chair de la racine. L'exécution en est prodigieuse : à un pas, on n'y voit que des valeurs; à la loupe, on y distingue une foule de touches transversales, posées dans le sens de la forme.

Dans les moindres détails, il semble que Jean ait voulu rivaliser ici avec la nature. Sa devise *Als ich kan*, « comme je peux », sous-entend modestement la seconde partie de l'adage, qui disait : « et non comme je veux ». Mais, pour une fois, Jean a dû se contenter lui-même. Il a pu se dire, en terminant cet étonnant chef-d'œuvre, rival de la Joconde à ce point de vue : « J'ai fait ce que je voulais ! » Il a lutté avec l'impossible, et il a vaincu. Aucun des plus grands peintres de nature-morte n'a

dépassé, par exemple, le rendu de la chaîne d'argent qui, d'un côté, se laisse à peine deviner sous les poils du collet de fourrure, tandis que, de l'autre, elle reste à découvert entre les poils qu'elle écarte et fait rebrousser. De même le chapeau : sa fourrure est faite avec un soin extraordinaire, sur un dessous gris, très doux, modelé dans la forme, d'où émergent des poils dont chacun a sa personnalité, si l'on peut ainsi dire.

Le musée de Berlin, nul ne l'ignore, est un lieu propice à l'étude des van Eyck. Il l'est aussi à la solution du problème de la séparation entre les deux frères, car (outre les *Anges chanteurs* et les *Anges musiciens* que nous avons déjà comparés), on y trouve le plus beau portrait de chacun d'eux : l'*Homme à l'œillet*, les *Vydt*. Pour que l'examen soit bref, occupons-nous des deux chefs-d'œuvre seulement au point de vue des rides. Si on les examine pour elles-mêmes dans les portraits des Vydt, il n'y a qu'à admirer ; elles sont la vie même ; mais, comparées à celles de l'*Homme à l'œillet*, elles semblent pauvres... Hubert, dans ces rides, — comme dans tout le reste, mais ici, cela se voit plus clairement, — a marqué la limite de ses forces ; il a fait tout ce qu'il a pu, et ce qu'il a pu était bien ; mais Jean, lui, a fait tout ce qu'il a voulu, comme il l'a voulu. Pour Hubert, une ride est un creux continu dont il rend merveilleusement les inflexions ; Jean y voit ce qui est, une série de creux linéaires dont les courbes se succèdent, se raccordent, sans concorder absolument ; bref, un tout complexe, et non pas simple.

Le résultat serait le même si l'on comparait les deux frères dans leur façon de traduire un œil, un nez, une bouche ; et la comparaison serait encore plus écrasante pour Hubert, si l'on examinait au point de vue de la construction générale les chefs-d'œuvre mis en parallèle. Selon une expression qui a le tort d'être un peu trop familière et, dans le cas présent, exagérée, on pourrait dire que les deux portraits de Vydt et de sa femme, chefs-d'œuvre en soi, ont pourtant l'air d'avoir été exécutés par « Mlle Jean ». Mais il faut ajouter que « Mlle Jean », dans tout l'art flamand, ne le cède à personne. Ni Thierry Bouts, ni Rogier, ni Mem-



Jean van Eyck
LA VIERGE A LA FONTAINE.
Musée d'Anvers.

ling, ni, à plus forte raison, Rubens, n'ont dépassé Hubert dans le rendu d'un visage humain. Jean trône au-dessus de tous les artistes flamands.

*
* *

La *Vierge à la Fontaine*, du musée d'Anvers, porte l'inscription : JOHANNES DE EYCK ME FECIT (C) O (M) PLEVIT ANNO 1439. La lettre C a disparu ; l'M semble être représenté par une barre oblique qui forme un N avec les deux barres verticales du P et de l'L. Dans ce délicieux petit ouvrage (19 cm. sur 12) l'invention est certainement d'Hubert. Il faut y voir une imitation assez proche du tableau perdu dont la copie se trouve au musée de Berlin. Jean a voulu sans doute, une fois de plus, prouver qu'il était capable de peindre presque en miniature une Vierge debout, un enfant minuscule, des anges, une fontaine coulante, un très fin gazon, une haie pleine de fleurs, tout cela sur un panneau de fort exigu. Dédaignant sa gravité coutumière, il a cherché la finesse et la grâce de son frère aîné, et il les a presque absolument obtenues.

Mais l'exécution est bien de lui, comme en témoigneraient, au besoin, la robe peinte en pur glacis, et, non moins clairement, un reste de dureté, peu visible au premier coup d'œil, dans les têtes des anges, dans les coups de lumière de leurs nez, qu'Hubert eût fondus avec une bien autre douceur. Mais il faut admirer que la rude main de Jean ait pu traduire avec un modelé large et délicat la tête et les mains finement peintes de la Vierge, le corps nacré (un peu retouché) de l'enfant ; mettre tant de gracieuse noblesse dans le flot de plis d'un manteau ; toucher si finement les roses, les iris, les fleurettes blanches d'une haie et d'un fin gazon resté vert. La fontaine en bronze, particulièrement soignée, n'a pourtant pas la morbidesse d'exécution dont Hubert a fait preuve dans celle de l'*Adoration de l'Agneau*, et c'est en vain que son frère cadet a essayé de l'imiter dans les remous produits par la chûte des quatre filets

d'eau. Malgré tout, Jean a eu le droit d'être content. Le satin des chairs, le bleu fin du ciel, l'éclat sourd du bronze, le ton profond des verdures, les fleurs, la robe d'un bleu intense, le tapis cramoisi, brillamment chamarré d'or font un exquis grouillement de valeurs et de couleurs analogue à celui que l'on trouve dans les bons ouvrages du frère aîné. Des ressemblances de ce genre, sans aller jusqu'à l'identité, font comprendre que les traits qui séparent les deux frères n'aient pas été immédiatement aperçus; mais il nous semble qu'un œil averti ne peut les méconnaître.

Le Cabinet des Estampes de Berlin possède de cette *Vierge à la Fontaine* une copie à la plume, très remarquable, très probablement de la même main que le dessin à la plume de l'ange de l'*Annonciation*, qui fait partie de la même collection.

*
* *

Les années que Jean, depuis la reprise de ses travaux en 1431, a pu marquer d'un caillou blanc, sont nombreuses; 1439 en est une, et plus particulièrement la journée du 17 juin, où il a signé le portrait en buste de sa femme, conservé au musée communal de Bruges. Chose singulière, cette femme offre justement le type des Vierges de Jean, y compris la Vierge-Rolin. On pourrait bâtir là-dessus un petit roman : l'artiste l'aurait connue dès 1425 — elle avait alors dix-neuf ans, — et elle aurait été longtemps son modèle avant de devenir sa femme. Sans être jolie, et malgré ses coins de bouche un peu pincés, elle pouvait être un modèle intéressant par la largeur d'un front intelligent, par la fermeté de ses joues aux plans simples, son menton bien dégagé, son cou fin et arrondi de Junon ; et l'air de décision réfléchie que lui a prêté Jean dénote une jeune femme très capable de se faire épouser... Mais laissons là les hypothèses. Ce qui est certain, c'est qu'elle lui a inspiré, une fois en sa vie, un chef-d'œuvre, sinon de grâce et de poésie, au moins de caractère et de modelé. Pas un seul buste de la Renaissance italienne n'est con-



Jean van Eyck

PORTRAIT DE MARGUERITE, FEMME DU PEINTRE.

Musée communal de Bruges

struit avec une fermeté plus grande, dans une forme plus synthétisée. Aucun détail inutile dans les traits; rien que l'essentiel. C'est la maîtrise même, et cette maîtrise se retrouve dans la facture aussi bien que dans la vision de l'ensemble. Un jeune artiste pourrait étudier minutieusement, à son grand bénéfice, si toutefois il savait voir, toutes les parties de ce chef-d'œuvre. Regardons seulement les yeux, qui sont toujours l'élément le plus complexe d'une figure, le plus difficile à traduire dans les infinies nuances de ses surfaces et de ses courbes. Jean les a traités avec une simplicité qui tient du prodige. On a le droit de dire que Jean, autant que personne au monde.

« D'un *trait* mis en sa place enseigna le pouvoir. »

Dans l'effigie de « damoiselle Marguerite » voyez la ligne qui sépare et qui réunit à la fois la paupière supérieure et l'arcade sourcilière. Douce d'aspect, adéquate aux formes de la vie, elle est tracée pourtant franchement, presque rudement, avec une implacable sûreté, sans hésitation, mais presque lentement, — on le sent bien, — ce qui est le contraire du procédé des virtuoses. Aucun travail inutile. L'économie de l'effort est le propre des plus forts : paradoxe, dira-t'on, mais paradoxe que réalisent constamment les plus grands créateurs, ceux qui, ayant développé leur génie naturel par l'effort préalable d'une attention persévérante, d'un travail acharné, ont appris la nature par cœur, connaissent toutes les lois de la forme vivante et de la lumière qui la modèle. Pour juger combien ces lois lui étaient familières, on n'a qu'à voir quelle dose juste de valeurs il a su mettre dans le reflet de la coiffure très blanche qui caresse le bas de la joue et le cou de son modèle sans rien ôter au relief marmoréen de l'ensemble du visage. La nature fait de tels miracles d'équilibre sans s'en apercevoir; l'œil de l'artiste, pour doser ces nuances, doit avoir appris d'abord à les connaître, puis à les sentir.

Un détail encore, à propos de l'économie de l'effort. Le modèle étant blanc et rose, Jean a eu le courage de le peindre dans cette vaste coiffure blanche, qui eût noirci un teint moins frais. Comment, par quel procédé

de virtuose va-t-il chercher a traduire la forme de cette coiffe, les menus reliefs et les interstices des ruchés qui la bordent? Par le plus simple des moyens. Dans la bande occupée par le multiple ruché qui couronne le front, il passe d'abord un ton général gris clair; la dessus, il trace en petits points très serrés les méandres des bords des ruches; quelques touches d'ombre doucement fondues dans les creux les plus profonds, et l'œuvre est terminée! De quel fouillés d'empâtements aurait eu besoin tel peintre moderne pour obtenir un résultat très inférieur!

*
* *

Le triptyque de la collection Helleputte, connu sous le nom de Vierge d'Ypres, fut commandé par Nicolas van Maelbeke, prévôt de l'abbaye de Saint Martin, à Ypres. Resté non terminé, il fut placé dans le chœur de l'église de l'abbaye au dessus de la tombe du prêvôt. Il y était encore en 1559. En 1767, il fut transporté au palais épiscopal, et une copie de son panneau central le remplaça dans l'église. Pendant les scènes de pillage qui suivirent la prise d'Ypres par les armées françaises, il passa chez un boucher de la ville. On sait les noms de tous ses propriétaires successifs depuis lors. Son histoire est donc bien établie. Son attribution à Jean van Eyck remonte historiquement au milieu du XVIe siècle et provenait évidemment d'une tradition conservée chez les moines du couvent.

« Peinture plus divine qu'humaine, » dit Marcus van Vaernewyck. Cette expression, par trop hyperbolique dans la circonstance, n'empêche pas que l'œuvre soit belle et digne d'étude. Examinons la impartialement.

Les quatre esquisses en grisaille de l'extérieur des volets sont l'œuvre d'un varlet, dessinateur médiocre, qui a dû les exécuter après la mort de Jean, d'après des dessins où le grand artiste s'est certainement inspiré de croquis de son frère.

L'intérieur des volets renferme aussi quatre sujets. Au bas du volet





JEAN VAN EYCK

LA PORTE D'EZÉCHIEL — LE BUISSON ARDENT

parties supérieures des volets du triptyque ouvert de la « Vierge au Donateur ».

Collection Helleputte, Louvain

de gauche (par rapport au spectateur) *l'Ange apparaissant à Gédéon* est resté à l'état d'un frottis roussâtre : mais la figure entière de Gédéon pourrait parfaitement être une ébauche de Jean. Il y a, en effet, du naturel dans son attitude, du charme dans les tons roux de sa tunique, dans ceux de sa cuirasse aux reflets justes : sa tête, aux yeux baissés, aux cheveux en couronne, laisse entrevoir la morbidesse d'un modelé vivant.

Au bas du volet opposé, malgré d'énormes retouches, on regarde avec plaisir, sur un fond roux, l'harmonie de la robe blanche d'Aaron avec le noir de son manteau, et la tête du grand prêtre, qui fait penser à une claire grisaille de vitrail très usée. Indéchiffrable de près, cette tète réapparait à bonne distance comme la vision fugitive d'un être vivant et pensant. Un homme de génie a passé par là, un peu vite, mais il y a passé, laissant l'œuvre à l'état de fantôme. Au dessus, dans le *Buisson ardent*, la figure de Dieu le père n'est que bien ; mais, au coin supérieur de ce compartiment, un ange, en bas-relief dans un médaillon blanc, le corps en profil à demi perdu, les ailes repliées, est venu mettre une note très élégante et nullement indigne de Jean, qui se serait inspiré, pour le type, d'un dessin d'Hubert. En pendant sur l'autre volet, *la Porte d'Aaron* est d'une légèreté d'exécution, d'une blondeur fort agréables sans rien offrir de vraiment supérieur.

Disons en passant que le vaste paysage du *Buisson ardent* et celui, plus restreint, de la *Porte d'Aaron*, n'offrent aucune vérité de dessin ; tout au plus une richesse relative de la couleur. Les varlets, les retoucheurs aussi sans doute, ont largement travaillé là.

Dans le panneau central, aucun doute possible, c'est Jean qui a opéré lui-même, s'inspirant d'un dessin d'Hubert pour le groupe principal. Sous son manteau rouge aux grands plis sculpturaux, la Vierge, tête inclinée, tenant l'enfant presque debout, serait une statue très gracieuse et très noble si on la traduisait en marbre ou en pierre. Jean a mis dans l'exécution de cette Vierge, toute la douceur — sinon toute la

puissance — dont il était capable. La tendresse d'Hubert le hantait, ce jour là. Mais il est resté lui. Ne cherchez là-dedans ni le ragoût ni les points lumineux de son frère aîné. Le superbe manteau de la Vierge est la plus belle partie de l'ouvrage ; sa tonalité rouge, admirable de profondeur et de richesse, est le triomphe du glacis, et la broderie d'or et de pierres précieuses qui orne le bas de ses volutes rivalise absolûment avec les parties similaires de la *Vierge* van der Paele.

On sait que le visage du donateur a été grotesquement transformé en une figure à moustaches du temps de Richelieu. Toutefois la peinture primitive de la tête n'a pas entièrement disparu. Le misérable qui s'est permis cette profanation y a mis une discrétion relative. On retrouve en effet, dans ce visage, des parties dont l'exécution ne diffère pas de celle des chairs de la Vierge, et, sous le front chauve du donateur métamorphosé, on distingue très facilement la trace des cheveux, taillés en couronne, du moine primitif, tels que les montrent le beau dessin de l'Albertine de Vienne, très probablement contemporain, et celui, un peu inférieur, du Musée germanique de Nuremberg. Nous sommes persuadé qu'un nettoyage hardi, mais prudent, ferait retrouver la tête peinte par Jean van Eyck.

La chape du donateur a aussi souffert : les orfois de la partie antérieure ont éte complètement refaits ; mais le reste, y compris la frange inférieure, est pour ainsi dire intact. Si on en compare les brochés avec ceux de la chape de l'évêque dans le tableau van der Paele de Bruges, on verra qu'ils sont du même travail, de la même *main*, celle de Jean.

Nous avons étudié plusieurs fois, — d'abord en 1902, — les parties retouchées du panneau central. Chez la Vierge, le manteau n'a de retouches que sur de faibles parties d'ombre. Dans le visage, quelques petits trous ont été bouchés sur le nez et les joues : un autre repeint, plus important, large d'un peu moins d'un centimètre, s'étend sur une bonne partie de la hauteur du côté droit du front. L'enfant a subi sur la gauche



JEAN VAN EYCK

LA VIERGE AU DONATEUR

Triptyque, Panneau central.

(Collection Helleputte, Louvain).

du torse et la droite de la cuisse, des retouches assez amollissantes, mais sa tête est bien conservée dans tout l'essentiel. Le visage est sympathique et vivant, la bouche sourit, laissant voir un petit bout de langue, comme si Jean, avec moins de grâce, s'était inspiré ou servi d'un dessin de son frère.

Si nous insistons sur le détail des retouches, c'est que le panneau central de la *Vierge* d'Ypres a été attaqué de deux côtés différents. Plusieurs, sans aucun motif sérieux, l'ont tout simplement déclaré apocryphe; et quelques partisans de son authenticité l'ont défendu comme on jetterait une personne à l'eau pour la sauver du feu. Ils l'ont déclaré authentique mais recouvert « en entier » par des restaurations anciennes et modernes. Nous croyons avoir rétabli les faits dans leur vérité, et cela d'autant plus sûrement, qu'une heureuse circonstance a mis dans nos mains une photographie du triptyque antérieure à la plus récente restauration, que plusieurs disaient avoir été l'occasion d'immenses retouches. Cette photographie nous a précisément montré, sous la forme de crevasses, les mêmes restaurations, ni plus ni moins, dont l'examen direct de la Vierge et de l'enfant nous avait révélé l'existence.

Le paysage du panneau central demande un examen sérieux. Des retouches le défigurent dans l'échappée de gauche, entre le donateur et le cadre. Mais il se dégage de l'échappée centrale une véritable harmonie, créée par le contact des verdures avec le bleu des collines lointaines que précède un rideau de nombreux clochers; et l'on admire une tenue vraiment belle de valeurs dans l'échappée de droite. C'est le coin de nature qui rappelle le mieux celui de la *Sainte Barbe* d'Anvers. Hubert y eût mis un peu plus d'atmosphère, un arrangement plus varié et plus large des masses de verdure : mais c'est une œuvre sérieuse, sévère, solide, harmonieuse, qu'on peut attribuer sans crainte à la propre main de Jean sans faire tort à ce grand maître, une fois qu'il est bien convenu que Jean ne fut jamais aussi magistral que son frère dans le maniement des masses de verdure.

Tout compte fait, le triptyque Helleputte, du moins dans son panneau central, reste un très bel ouvrage, où la présence de la main de Jean est indéniable. Les ressemblances avec Hubert que nous y avons remarquées, mais qui n'excluent pas des différences essentielles, s'expliquent facilement si l'on admet que Jean, pressé par une commande et manquant d'inspiration en ce moment là, s'est contenté de traduire avec sa technique habituelle une invention qu'Hubert, longtemps auparavant, avait conçue, puis traduite par la plume ou le crayon.

Jean van Eyck

Dessins d'après le panneau central du triptyque « LA VIERGE AU DONATEUR ».

(Musée Germanique Nuremberg) (Albertina, Vienne).





ŒUVRES PERDUES



Quel est le maître, même parmi les plus grands, dont l'œuvre tout entier ait traversé plusieurs siècles ? La mort attend les tableaux comme les hommes, et, comme eux aussi, quelques-uns périssent de mort violente. L'œuvre des frères Van Eyck n'a pas échappé au sort commun. Ce qui peut nous étonner, c'est plutôt qu'à travers les variations du goût, la perte n'ait pas été plus grande.

L'historiographe d'Alphonse V d'Aragon, roi de Naples, Barthélémy Facius, a gardé le souvenir de quelques ouvrages, aujourd'hui disparus, attribués aux Van Eyck, ou plutôt à Jean, héritier de la gloire commune. Il a vu, vers 1454, dans les appartements particuliers du roi, un triptyque dont le panneau central était une *Annonciation ;* les deux volets représentaient, à l'intérieur, *Saint-Jean-Baptiste* et *Saint-Jérôme* ; à l'extérieur, les portraits de Baptiste Lomellini et de sa femme Jeronima.

Un second ouvrage, selon Van Mander, se trouvait chez le cardinal Ottavio dei Ottaviani, qui ne craignait pas, semble-t-il, les sujets profanes. C'était un *Bain de femmes* ou, plus explicitement, une *Etuve*, que Van Mander signale comme ayant appartenu à « Frédéric II » (1) d'Urbin, et « qui était une œuvre très soignée et très finie ». Facius le décrit plus complaisamment. Des femmes peu vêtues sortaient d'une piscine ; l'une d'elles, plus âgée, était couverte de sueur, ce que permettait de voir, sans doute, une lanterne très habilement imitée avec sa lumière intérieure ; un chien se désaltérait. Une glace,

(1) En réalité, il s'agit de Frédéric Ier.

dans le fond, reproduisait la scène et reflétait spécialement le dos de la jeune femme du premier plan. Une baie vitrée laissait voir au loin un vaste paysage de coteaux et de montagnes, parsemé de châteaux et de villages, peuplé d'hommes et de chevaux.

Facius mentionne un tableau encore plus curieux, circulaire, une représentation du *Monde*, peinte pour Philippe-le-Bon.

On a tenté d'identifier le premier de ces trois ouvrages avec un tableau qui, de la galerie du comte de Northbrook, est passé depuis peu à la National Gallery; mais comme la peinture en question est fortement mâtinée d'italien, il faut conclure à une simple imitation de l'original perdu.

Le second, à notre avis, réveille immédiatement le souvenir d'Hubert Van Eyck. Le lointain paysage, si riche et si peuplé, équivaut presque à une signature.

Le troisième, avec sa merveilleuse finesse de détails, avec ses campagnes et ses villes reproduites selon les lois rigoureuses de la perspective et de la distance, excitait la surprise des spectateurs. M. Henri Hymans a vu chez M. Victor de Stuers, à La Haye, un tableau circulaire de *la Création* « merveille d'exécution détaillée » qui lui a fait comprendre comment devait être disposée la composition de Van Eyck. « Du centre à la circonférence se déroulent les diverses phases de la création. Les flots de la mer forment le cercle extérieur ».

Nous serions étonné si le modèle perdu de cet ouvrage n'était pas l'œuvre du grand précurseur du paysage, Hubert Van Eyck.

Et la même pensée ne doit-elle pas venir à propos de la peinture de « Jean » que Michiel (*l'Anonyme* de Morelli) a rencontrée à Padoue chez le philosophe Leonico Tomeo ? Cette *Chasse à la loutre*, d'un pied de haut, était évidemment un paysage dans lequel les figures tenaient peu de place. Hubert semble indiqué par le choix de ce sujet.

Michiel parle aussi d'un tableau « peint en 1440 », qui représente deux personnages à mi-corps : un commerçant et son commis, en train

de régler un compte. Il est naturel, vu le sujet, de songer plutôt à Jean. Mais on ne peut pas édifier une certitude sur de telles bases, nécessairement fragiles.

Les deux inventaires des peintures, etc., de Marguerite d'Autriche, dressés en 1516 et en 1523 et publiés par le comte de Laborde, mentionnent : « Un moyen tableau de la face d'une Portugaloise, que madame a eu de Don Diego (de Guevara). Fait de la main de Iohannes, et est fait sans huile et sur toile, sans couverte ni feuillet ». Le second inventaire, plus explicite, mentionne « son habit rouge fourré de martre » et dit qu'elle tient « en sa main dextre un petit rolet (rouleau) avec l'image de Saint-Nicolas en haut ». Une « Vierge avec Mgr. de Ligne » est aussi mentionnée dans les inventaires comme étant de la main de « maître Jehan le peintre ».

Les volets de l'Ermitage, *Calvaire* et *Jugement dernier*, faisaient partie, quand ils furent achetés en Espagne par Mr. D. P. Tatistchef, d'un triptyque dont le panneau central, disparu depuis, représentait une *Adoration des Mages*.

Mr. J. Weale a retrouvé dans Sansovino (Descrizione di Venezia, 1580) la mention d'une autre *Adoration des Mages*, réunie en diptyque avec une *Nativité*, qu'on voyait dans l'église Notre-Dame des Servites et qu'on attribuait à Jean.

Le même savant critique cite Palomino (El Museo pictorico, Madrid, 1715), qui a vu chez le duc d'Uceda une *Vierge avec l'enfant*, de petit format, « de la main de Jean de Bruges » et d'une exécution parfaite et précieuse.

Mr. Weale signale encore, d'après un document d'archives retrouvé et publié par M. Casellas (dans *Veu de Catalunya,* 1906), un *Saint-Georges* de Van Eyck, qu'Alphonse V d'Aragon avait payé « 2000 sueldos » en 1445.

Récemment, Mr. G. Hulin a trouvé, à la Bibliothèque royale de Bruxelles, dans l'inventaire, daté de 1682, d'un grand marchand de

tableaux, Diego Duarte, la mention suivante, que nous traduisons du flamand :

« Un roi ou prince maure de Joan van Eyck, premier peintre à l'huile, peint en 1414..... Cinq florins ».

Ainsi que M. Hulin le fait remarquer, la modicité du prix exclut toute idée de faux. La forme Joan du prénom et la date prouvent que le tableau était signé Johannes et daté. Ce « roi maure » est donc le plus ancien ouvrage de Jean dont on ait fait mention.

Plus récemment encore, on a pu voir à l'Exposition de la Toison d'or, à Bruges, une curieuse reproduction par Guill. Van Haecht (nº 173) de l'intérieur de la galerie de tableaux de Corn. van Geest, amateur anversois, peinte en ou peu après 1615. L'un des tableaux de cette galerie est évidemment une œuvre authentique de Jean Van Eyck, aujourd'hui perdue, dont nous avons parlé à son rang chronologique probable (1436). La peinture de Van Haecht est la propriété de lord Huntingfield.

Nous avons signalé aussi, à leur rang, les œuvres dont il reste des copies dans les musées : le portrait de *Bonne d'Artois* et la *Vierge avec l'enfant*, du musée de Berlin; les têtes de Christ, de face, de Münich et de Berlin, auxquelles il faut joindre une tête analogue, du musée communal de Bruges, qui garde encore son attribution à Jean sans la mériter et qui porte une date retouchée, une signature mal imitée ; un portrait de Jacqueline de Bavière, dont la copie est au musée de Copenhague. Il ne reste plus, pour clore la liste, qu'à mentionner, après Mr. J. Weale, qui en reproduit plusieurs, les copies au crayon de tableaux et dessins conservés jadis chez Denis de Villers, (né en 1546), chancelier de la cathédrale de Tournai, copies dont les originaux pourraient bien, comme il lui semble, remonter aux Van Eyck. Tels sont le portrait de Michelle de France, première femme de Jean-le-Bon; celui de Bonne d'Artois, dont l'inscription permet d'identifier le portrait de Berlin ; celui d'Isabelle de Portugal, troisième femme de Philippe-



Jean van Eyck (fac-simile d'après un tableau perdu de)
FEMME A SA TOILETTE
(d'après la peinture de Willem van Haecht : Visite des archiducs Albert et Isabelle à la galerie de C. van der Geest, à Anvers, en 1615).

le-Bon, copie assez remarquable, qui pourrait bien procéder de l'original peint par Jean Van Eyck au palais d'Aviz, en 1429.

Le *Sortilège d'amour* du Musée municipal de Leipzig, envoyé à l'Exposition de la Toison d'or (Bruges, 1907), est-il une copie libre d'un Jean van Eyck perdu? On peut songer aussi à une simple imitation du style de Jean, à situer chronologiquement vers le troisième quart du xv[e] siècle.

Voilà où en sont les notions actuelles sur les œuvres perdues des deux frères. Rien n'empêche que l'on puisse trouver encore quelques copies et même — pourquoi pas? — des originaux.

UN MOT SUR L'INFLUENCE DES FRÈRES VAN EYCK

Cette influence a été tellement puissante qu'il faudrait, pour l'étudier complètement, passer en revue les plus grands maîtres flamands, hollandais et autres du xve siècle et de la première moitié du xvie. Répétons que la peinture par glacis, à peu près exclusivement usitée pendant tout le cours du xve siècle, est la véritable invention de Jean. Telle est du moins l'opinion qui, seule, nous paraît être d'accord avec les faits.

Mais il faut dire un mot de l'influence d'Hubert. Son type de Christ posé de face sur la croix a émigré en Allemagne dès le début du siècle; en Flandre, il a vaincu, à la longue, et remplacé celui de Rogier. Petrus Christus et le Maître de Flémalle ont non pas inventé, mais copié le Christ d'Hubert tel qu'il est dans le *Calvaire* de Berlin.

L'influence d'Hubert a conquis aussi la Hollande. A cinquante ans d'intervalle, elle a créé un maître encore trop peu apprécié, un homme de génie. L'admirable *Crucifixion* des Offices, plus encore la *Mise au tombeau* du musée de Liverpool, sont des œuvres géniales. Le *Calvaire*, de la collection du B^n Franchetti (Venise), est, très probablement, une imitation libre, peinte par ce maître, d'un Hubert perdu. L'auteur de ces chefs-d'œuvre, que le Dr Friedländer a baptisé, d'après un ouvrage très secondaire, le « Maître de la *Vierge* entre les Vierges d'Amsterdam », est un petit fils d'Hubert et un peu de Jean Van Eyck, tout comme Gérard de Saint-Jean, tout comme Gérard David et Quentin Metsys. C'est sans doute lui qui a peint une proche

imitation d'un Hubert van Eyck disparu, *Crucifixion* mise en lumière par les recheréhes de M. de Bodenhausen. Cette *Crucifixion* appartient au Bn Franchetti, de Venise. Elle a été retrouvée grâce à une copie du musée de Padoue signalée par Mme Ida Schottmüller.

L'influence des deux frères sur la France et, en particulier, sur Jehan Fouquet, est aujourd'hui reconnue, et rien ne serait plus facile que de la suivre plus loin. Mais il faut se borner. Espérons qu'un jeune historien d'art traitera plus amplement — en un volume entier — ce sujet si intéressant, si riche et encore presque neuf, que nous n'osons même pas effleurer ici.

LISTE CHRONOLOGIQUE DES OUVRAGES D'HUBERT VAN EYCK.

Vers 1366 — Naissance d'Hubert.

Vers 1390-1400 ? — Original perdu de *Dieu le père soutenant le Christ en croix.* (Copie libre au Musée de Lyon).

Vers 1400 ? — *Christ en croix avec trois anges portant les instruments de la passion.* (Collection de M. Aynard, de Lyon).

Idem. — *Christ en croix avec quatre anges portant les instruments de la passion, et donateur presenté par la Vierge.* (Eglise Saint-Sauveur de Bruges).

Idem. — *Christ en croix avec quatre anges portant les instruments de la passion, et donatrice présentée par la Vierge.* (Collection de M. Ricardo Traumann de Madrid).

Vers 1405 ? — *Portrait d'un donateur.* (Musée de Leipzig).

Vers 1410 ? — *Annonciation dans une église.* (Musée de l'Ermitage).

Idem. — *Vierge* du Musée de Vienne attribuée à Rogier van der Weyden.

Idem. — Petite *Vierge dans une architecture.* (Collection de lord Northbrook, Londres.)

Idem. — *Annonciation* du Louvre. (Hubert ? Atelier ? Elève ?)

Vers 1410. — *La Vierge dans une église avec saints et donateur.* (Triptyque du Musée de Dresde.)

Vers 1410-1415 ? — *Portrait d'un moine.* (Musée de Montauban. Hubert ? Ecole ?)

Idem. — *Calvaire et Jugement dernier.* (Musée de l'Ermitage.)

Idem. — *Calvaire.* (Musée de Berlin).

Idem. — *Vierge à la fontaine devant une haie de rosiers.* Copie. (Musée de Berlin).

Vers 1415 ? — *Les trois Marie.* (Collection de Sir Fr. Cook, à Richmond).

Idem. — *La Fontaine de vie.* Copie. (Musée du Prado).

Vers 1416. — *Heures de Turin*, Groupe de Bavière-Hainaut ; dessins pour le sous-groupe Hubert.

Idem. — *Tête de Christ de face.* Copie. (Musée de Munich).

Idem. — *Tête de Christ de face.* Copie. (Musée de Berlin).

Vers 1416-1418 ? — *Christ bénissant.* (Musée de Berlin).
Vers 1416-1418 ? — *Saint François d'Assise.* (Musée de Turin).
Idem. — *Saint François d'Assise.* (Collection de M. John Johnson, de Philadelphie).
Vers 1416-1419 ? — *La Vierge dans une église.* (Musée de Berlin).
Vers 1418 ? — *Portrait d'homme au chaperon bleu.* (Gymnase d'Hermanstadt).
1420 ou peu après. — *La Vierge au chartreux avec deux saintes.* (Collection de M. le baron Gustave de Rothschild, Paris).
Après 1420, avant 1428. — *La Vierge au chartreux avec une sainte.* Copie libre par Petrus Christus. (Musée de Berlin).
1422-1424 ? — Exécution des miniatures du sous-groupe Hubert des *Heures de Turin.* (D'après des dessins d'Hubert, vraisemblablement sous la direction de Jean).
Vers 1425. — Portrait de Bonne d'Artois. Copie. (Musée de Berlin).
Vers 1425-1426. — L'architecture et le paysage, ainsi que le dessin du donateur, de la Vierge-Rolin. (Musée du Louvre).
Avant septembre 1426. — Portrait d'un homme blond, en buste. (Collection de M. Warneck, à Paris).
1425-1426. — (Original perdu) *Donateur protégé par Saint Antoine* ; fragment. Copie par Petrus Christus. (Musée de Copenhague).
1418 ?-1426. — Panneau central de *l'Adoration de l'Agneau.* (Saint Bavon de Gand).
Idem. — *Dieu le père.* Idem.
Idem. — *La Vierge.* Idem.
Idem. — *Saint-Jean Baptiste.* Idem.
Idem. — *Les Chevaliers du Christ*, volet. (Musée de Berlin).
Idem. — *Les Ermites.* Idem.
Idem. — *Les Pélerins.* Idem.
Idem. — *Les Anges musiciens.* Idem.
Idem. — *Sibylles.* (Musée de Bruxelles).
Idem. — *Prophètes.* (Musée de Berlin).
Idem. — *Annonciation.* Idem.
Vers 1420-1421 — *Les Juges intègres.* Idem.
Vers 1425. — *Jodocus Vydt.* Idem.
Idem. — *Isabelle Vydt.* Idem.
Idem. — *Saint Jean Baptiste en statue.* Idem.
Idem. — *Saint Jean l'Evangéliste en statue.* Idem.

LISTE CHRONOLNGIQUE DES OUVRAGES DE JEAN VAN EYCK.

1414. — *Portrait d'un roi maure.* (Œuvre disparue).

1422-1424 ? — *Heures de Turin.* Sous-groupe de miniatures exécuté d'après des dessins d'Hubert, très probablement sous la direction de Jean.

Vers 1426. — *Petit portrait d'homme en buste.* (Musée de Berlin).

Vers 1426. — Les figures de la Vierge au chancelier Rolin. (Louvre).

1431 (du 8 au 11 décembre). — *Portrait* au crayon du *Cardinal Albergati*, plus tard évêque de la Sainte Croix de Jérusalem. (Cabinet des estampes de Dresde).

1431-1432. — *Adam.* Volet dextre, intérieur, partie supérieure, du retable de Gand. (Musée de Bruxelles).

Idem. — *Eve.* Volet senestre, intérieur, partie supérieure, du retable de Gand.

Idem. — *Anges chanteurs.* Volet dextre, intérieur, partie supérieure. (Musée de Berlin).

1432. — *Portrait du Cardinal Albergati.* (Musée de Vienne).

Vers 1431-1432. — *Portrait d'Arnolfini* en buste. (Musée de Berlin).

1432 (10 octobre). — *Portrait d'homme* avec la devise : LEAL SOUVENIR. (National Gallery).

1433. — *La Vierge d'Incehall.* (Collection Weld Blundell, à Incehall).

1433 (21 octobre). — *L'homme au turban*, portrait probable de Jean par lui-même. (National Gallery).

1434. — *Portrait d'Arnolfini et de sa femme.* (National Gallery).

1434-1435 ? — *La Vierge de Lucques.* (Musée de Francfort).

Vers 1436 ? — *La toilette d'une jeune femme.* (Copie chez lord Huntingfield, à Birmingham).

1436. — *La Vierge van der Paele.* (Musée municipal de Bruges).

1434-1436 ? — *La Vierge avec l'enfant caressant un perroquet.* (Collection de Lord Northbrook). Le corps de l'enfant, de la main de Jean).

1436. — *Portrait de Jean de Leeuw.* (Musée de Vienne).

1437. — *Sainte Barbe.* (Musée d'Anvers).

Vers 1438. — *Portrait d'un chevalier de la Toison d'or.* Baudouin de Lannoy (Musée de Berlin).

Vers 1438. — *L'Homme à l'œillet.* (Musée de Berlin).

1439. — *La Vierge à la fontaine.* (Musée d'Anvers).

1440-1441. — *La Vierge avec l'enfant et un donateur.* Triptyque inachevé. (Collection de M. Helleputte, à Louvain)

BIBLIOGRAPHIE

Anonyme de Morelli. Voir : Michiel.

Averulino. Voir : Filarete.

Bode (Dr Wilhelm). *La Renaissance au Musée de Berlin.* (Gazette des Beaux-Arts, 1887).

Id. *Jan van Eyck's Bildniss eines burgundischen Kammerherrn.* (Jahrbuch der Königlich-preussischen Kunstsammlungen, t. XXII, 1901).

Bodenhausen (Eberhard Freiherr von). *Aus der Werkstätte des Hubert van Eyck.* (Jahrbuch der Königlich-preussischen Kunstsammlungen, 1905, 2e livr.).

Bouchot (Henri). *Les Primitifs français.* Un vol. in-12°, Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1904.

Burckhardt. *Cicerone*, 2e partie. Traduit de l'allemand par Gérard d'après la 5e édition. Paris, Firmin-Didot.

Carton (Abbé). *Les trois frères van Eyck.* (Annales de la Société d'Emulation pour l'étude de l'histoire et des antiquités de Flandre, 1847, t. V, IIe série).

Coenen (Abbé). *Quelques points obscurs de la vie des frères van Eyck.* (Leodium, chronique mensuelle de la Société d'art et d'histoire du diocèse de Liége, V^e^ année, livr. de déc. 1906, janv. et févr. 1907). — En brochure chez D. Cormaux, Liége, 1907.

Crowe et Cavalcaselle. *Les anciens peintres flamands, leur vie et leurs œuvres.* Traduit de l'anglais par O. Delepierre, annoté par A. Pinchart et Ch. Ruelens. Bruxelles, F. Heussner, 1862. L'édition anglaise, *The Early Flemish painters*, a paru à Londres en 1857.

Id. *Geschichte der Altniederländischen Malerei,* revue par A. Springer. Leipzig, 1875.

Cyriaque d'Ancône (Pizzicolli Cyriaque, dit) a parlé de Jean van Eyck vers 1450. Ses notes ont été reproduites en 1892 par Colucci dans « *Antichità Picene* » (Bibliothèque des Bollandistes, tome XV, p. 143).

De Busscher (Edmond). *Recherches sur les peintres gantois du XIVe et du XVe siècles. Indices primordiaux de l'emploi de la peinture à l'huile à Gand.*

Gand, 1859. (NB. Les documents présentés par De B. sur les van Eyck ont été reconnus faux).

De Heere. Voir : Lucas de Heere.

De Loo. Voir : Loo.

Demay (G.). *De la peinture à l'huile au commencement du XIVe siècle.* (Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France, T. XXXVI, 1876).

De Smet (Joseph). *Le Polyptyque des van Eyck à Saint-Bavon.* (Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand, 1900).

Id. *L'Adoration de l'Agneau, par les frères Van Eyck.* (Inventaire archéologique de Gand, fasc. XXV, 1902).

Dimier (L.). *A propos d'un portrait peint par Jean van Eyck.* (Chronique des Arts, nov. 1900).

Durand-Gréville (E.). *L'Exposition des Primitifs flamands à Bruges.* (Tiré à part du Journal de St-Pétersbourg, 1902).

Id. *Originaux et copies, à propos de l'Exposition de Bruges.* Broch. in-8°, Bruges, 1902.

Id. *L'inscription latine du retable de Gand.* (Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France, 1905, p. 258).

Id. *Hubert van Eyck, son œuvre et son influence.* (Les arts anciens de Flandre, Bruges, 1905, 1e, 2e et 4e livr. ; 1906, 1e livr.).

Id. *La date d'exécution du portrait de Josse Vyt.* (Chronique des Arts, 2 mars 1907).

Durrieu (Cte Paul). *Les Débuts des van Eyck.* (Gazette des Beaux-Arts, 1 janv. et 1 févr. 1903).

Dvořák (Dr Max). *Das Rätsel der Kunst der Brüder Van Eyck.* (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, t. XXIV, fasc. 5, année 1904).

Eastlake (Charles Locke). *Materials for a history of oil painting.* Londres, 1847.

Eibner (Dr A.). *Zur Frage der van Eyck Technik.* (Extrait du : Repertorium für Kunstwissenschaft, et des : Technische Mittheilungen für Malerei, 1 janv. 1907, XXIIIe année, n° 13).

Facius (Bartholomeus). *De Viris illustribus*, manuscrit de 1454-1455. Un vol. in-4°, Florence, Mehus, 1745.

Facio. Voir : Facius.

Fierens-Gevaert. *Etudes sur l'Art flamand. La Renaissance Septentrionale et les Premiers Maîtres des Flandres.* Bruxelles, G. Van Oest et Cie, 1905.

Filarete (Antonio Averulino, surnommé). *Trattato d'architettura*, manuscrit de 1464, conservé à la Bibliothèque Magliabecchi de Florence.

FRIEDLÄNDER (Dr Max J.). *Meisterwerke der Niederländischen Malerei des 15n und 16n Jahrhunderts auf der Ausstellung zu Brugge 1902*. München, Bruckmann, 1903.
FRIS (V.). *Josse Vyt, le Donateur de l' « Adoration de l'Agneau mystique »*. (Chronique des Arts, 23 février 1907).
FROMENTIN (Eugène). *Les maîtres d'autrefois*. Un vol. in-16°, Paris, Plon Nourrit et Cie, 1876.
GACHARD. *Documents concernant l'histoire de la Belgique*. (Copie du Verbal du voyage de Portugal) t. III. 1833-1834.
ID. *Rapport sur les archives de l'ancienne Chambre des comptes de Flandre à Lille*. Bruxelles, 1836.
GUICHARDIN. Voir : Guicciardini.
GUICCIARDINI (Lodovico). *Descrizione di tutti i Paesi Bassi*. Anvers, 1567.
HAEGHEN (Victor van der). Voir : Van der Haeghen.
HEERE (Lucas de). Voir : Lucas.
HEINS (Armand). *La plus ancienne vue de Gand : Le Carrefour de la Rue Courte du jour, représenté sur un volet du retable de l'Agneau mystique des frères van Eyck*. Gand, 1906.
HOUTART (Maurice). *Jacques Daret, peintre tournaisien du 15e siècle*. Brochure in 8° de 45 p. H. & L. Casterman, éditeurs, Tournai, 1907.
HULIN. Voir : Loo.
HYMANS (Henry). *Un tableau retrouvé de Jean van Eyck*. (Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie, 1883).
ID. Voir : Mander (Carel van)
ID. *Les Van Eyck*. Paris, Laurens, 1908.
JUSTI (C.). *Jan van Eyck : III « Die kreuzigung und das jungste Gericht » in den Kaiserl. Ermitage zu St-Petersburg ; — IV « Der Brunnen des Lebens »*. Ces deux articles font partie d'une série intitulée : « *Altflandrische Bilder in Spanien und Portugal* ». (Zeitschrift für Bildende Kunst, 1887, p. 244).
KAEMMERER (Ludwig). *Hubert und Jan van Eyck*. Bielefeld et Leipzig, Velhagen et Klasing, 1898. (Dans les *Künstler Monographien*).
LA BORDE (Cte Léon de). *Les Ducs de Bourgogne. Etudes sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XVe siècle et plus particulièrement dans les Pays-Bas et le duché de Bourgogne*. 3 vol., Paris, 1849-51.
ID. *Inventaire des tableaux de Marguerite d'Autriche*. (Revue archéologique, Paris, 1850).
ID. *La Renaissance des Arts à la cour de France*. 2 vol. in-8°, Paris, 1850-1855.

LAFENESTRE (Georges) et RICHTENBERGER. *La Peinture en Europe. — Le Musée national du Louvre.* Paris, Société française d'éditions d'art; — *La Belgique.* Paris, Librairies-Imprimeries réunies.

LOO (Georges Hulin de). *Catalogue critique, Exposition des tableaux flamands des XIVe, XVe et XVIe siècles, Bruges 1902.* Gand, A. Siffer, 1902.

ID. *L'atelier de Hubrecht van Eyck et les Heures de Turin.* Brochure de 6 p., Gand, 1902.

ID. *L'Exposition des Primitifs français au point de vue de l'influence des frères van Eyck sur la peinture française et provençale.* Bruxelles, G. Van Oest & Cie, 1904.

ID. *Note sur un « roi maure » peint par Jean van Eyck.* (Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand, 1907).

LUCAS DE HEERE. *Den Hof en Boomgard der poesien*, inhoudende menigherley soorten van poetykelike blommen. Te Ghendt, anno M.D.L.X.V. p. 35. (Le seul exemplaire existant est conservé à la bibliothèque de Gand.)

MANDER (Carel van). *Le Livre des Peintres*, publié en flamand à Alckmaer, en 1604; traduit en français et commenté par Henri Hymans. Paris, Rouam, 1884.

MARKS (Alfred). *Hubert and John van Eyck: the question of their collaboration considered.* London, 1903.

ID. *The picture at Chatsworth ascribed to John van Eyck.* (Burlington Magazine, mars 1907, p. 383).

MICHEL (Emile). *Les commencements du paysage dans l'art flamand.* (Revue des deux mondes, 1885).

MICHIEL (Marc-Antoine). *Notizie d'opere di disegno nella prima metà de secolo XVI, scritte da un anonimo.* Publié en 1800 par J. Morelli, à Bassano; nouvelle édition par Gustave Frizzoni, 1885.

MICHIELS (Alfred). *Histoire de la peinture flamande et hollandaise.* Bruxelles, 1845-1848.

ID. *Histoire de la peinture flamande*, 2e édit. Paris, 1866-1868.

MORELLI (l'Anonyme de). Voir: Michiel.

MUNTZ (Eugène). *Etudes sur l'Histoire de la peinture et de l'iconographie chrétienne.* Paris, 1881.

ID. *Les origines du Réalisme. L'art flamand et l'art italien au XVe siècle.* (Revue des deux mondes, avril 1886).

ID. *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, t. I. Paris, 1889.

MÜNZER, médecin, fit en 1495 un voyage aux Pays-Bas et consigna dans un manuscrit conservé à la Bibliothèque royale de Münich ses impressions

sur le retable de Gand. Publié pour la première fois par le Dr. K. Voll. (Allgemeine Zeitung, suppl. 7 sept. 1899).

NAERT (A.) *La Peinture à l'huile et l'école flamande antérieures aux Van Eyck.* (Mémoire lu au Congrès de Tournai en 1895).

PINCHART (A.) *Les Historiens de la peinture flamande aux XVe et XVIe siècles.* Voir : Crowe et Cavalcaselle.

ID. *Inventaire des meubles, etc., de Marie de Hongrie.* (Revue universelle des arts, t. III).

PIZZICOLLI. Voir : Cyriaque d'Ancône.

RICHTENBERGER. Voir : Lafenestre.

SAINTENOY (Paul). *L'Eglise Saint-Jacques de Compostelle et le décor architectural de « l'Annonciation » de Jean van Eyck.* Anvers, 1908.

SANSOVINO. *Descrizione di Venezia*, Venezia, 1580.

SANTI (Giovanni). *Chronique des ducs d'Urbin*, manuscrit conservé à la bibliothèque Vaticane.

SCHOTTMÜLLER (Ida). *Eine verschollene Kreuzigung von Jan van Eyck.* (Jahrb. der Kön.-preussischen Kunstsammlungen, Berlin, 1902).

SEECK (Otto). *Die Charakterischen Unterschiede der Brüder Van Eyck.* Berlin, Wiedmann, 1899. (Reproduction ou développement d'un mémoire lu dans la séance du 3 juin 1899 de la Société royale des Sciences de Göttingen, section philologico-historique).

ID. *Ein neues Zeugniss über die Brüder Van Eyck.* (Kunstchronik, 1899-1900).

SIX (Dr Jan). *A propos d'un « repentir » d'Hubert Van Eyck.* (Gazette des Beaux-Arts, 1 mars 1904.)

TAINE (Hippolyte). *Philosophie de l'art.* 2 vol. in-16°, Paris, Hachette.

TSCHUDI (Hugo von). *Das Porträt der Arnolfini*, 1887 ; *Die Madonna mit dem Karthauser und Heiligen*, 1894 ; *Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes*, 1898. (Jahrbuch der Königlich-preussischen Kunstsammlungen, Berlin). — *Galeriewerk der K.-gemäldegalerie*, Berlin, 1897.

VAERNEWYCK (Marcus van). *Vlaemsche Audvreemdigheit*, Gand, 1560 ; *Nieu Tractaet ende curte bescryvinghe van dat edel graefscap van Flaenderen,* Gand, 1562 ; *Den Spiegel der Nederlandscher Audtheyt*, Gand, 1568.

VAN DER HAEGHEN (Victor). *Testament de Robert Poortier.* (Inventaire des archives de Gand, 1896).

ID. *Mémoires sur les documents faux relatifs aux anciens peintres, sculpteurs et graveurs flamands.* (Mémoires de l'Académie de Belgique, 1899).

VAN MANDER (Carel). Voir : Mander.

VAN VAERNEWYCK (Marcus). Voir : Vaernewyck.

VASARI (Giorgio). *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori,* 1550. Seconde édition complétée, 1568.

Verbal du voyaige de Portugal (Copie du). Manuscrit conservé aux Archives Royales de Bruxelles, comprenant dix feuillets écrits au *recto* et au *verso*, insérés dans le registre de la Chambre des comptes de Brabant. Ce récit a été publié par Gachard dans ses *Documents concernant l'histoire de la Belgique*, t. III. Le même récit, en portugais, est conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris. Le récit original a été rédigé en 1430.

VOLL (Karl). *Die Werke des Jan Van Eyck*; eine kritische Studie. Strassburg, K. J. Trübner, 1900.

ID. *Jean Van Eyck en France.* (Gazette des Beaux-Arts, mars 1901).

ID. *Die altniederländische Malerei von Jan Van Eyck bis Memling.* Leipzig, Verlag Pœschel & Kippenberg, 1906.

WAAGEN (Gustav F.). *Ueber Hubert und Johann Van Eyck.* Berlin, 1822.

ID. *Notice sur le chef-d'œuvre des frères Van Eyck,* traduite et annotée par L. De Bast. Gand, 1825.

ID. *The handbook of painting. The German, Flemish and Dutch schools.* London, 1860. Edition allemande, 1862. Nouvelle édition complètement revisée par J. A. Crowe, 1874.

ID. *Manuel de l'Histoire de la Peinture : Ecoles allemande, flamande et hollandaise.* Traduit par H. Hymans et J. Petit, 3 vol. in-8°, Bruxelles, Muquardt, 1863.

WAUTERS (Alph.). *Le commencement de l'ancienne école de peinture antérieurement aux Van Eyck.* (Bulletin de l'Académie royale de Belgique, 3e série, t. V, 1883).

WAUTERS (A.J.). *Les deux Saint-François de Jean Van Eyck.* (Echo du Parlement, 7 avril 1883. Bruxelles).

WEALE (James H.). *Notes sur Jean Van Eyck. Réfutation des erreurs de M. l'abbé Carton et des théories de M. le comte de Laborde.* In-16°, Bruxelles, 1861.

ID. *Portrait d'un chevalier de l'ordre de la Toison d'or, peint par Jean Van Eyck.* (Gazette des Beaux-Arts, 1900).

ID. *Hubert Van Eyck.* (Gazette des Beaux-Arts, juin 1901).

ID. *The Early Painters of the Netherlands, illustrated by the Bruges Exhibition of 1902.* (Burlington Magazine, 1903, t. I).

ID. *Hubert and John Van Eyck, their life and work.* Un vol. in-4° avec 139 illustrations, London, John Lane Company, 1908.

WOLTMANN und WŒRMANN. *Geschichte der malerei.* Leipzig, 1878.

WURZBACH (Alfred von). *Niederländisches Künstler Lexikon.* Vienne et Leipzig.

ADDITIONS ET CORRECTIONS

P. 16, fin. En 1864, Ch. Ruelens découvrit à la Bibliothèque Royale de Bruxelles un « directoire » de la sacristaine du couvent de Sainte Agnès de Maeseyck, rédigé en flamand du 15[e] siècle, qui mentionne « une chasuble en damas bleu donnée par le père de sœur Liévine ». S'il s'agit de la fille de Jean, Liévine, entrée presque enfant au couvent en 1448-1449, Jean aurait eu, au cours de sa vie, des relations avec la ville qu'on croit être son lieu de naissance.

P. 17, fin. J. Weale, (*Leodium*, mai 1907 : Observations sur « quelques points obscurs de la vie des Van Eyck ») écarte le nom de Tegghe pour Jean, disant que celui-ci avait dû, selon la règle, dès son arrivée en Flandre, adopter un nom de famille, s'il n'en avait pas, et qu'il n'était pas forcé d'acheter la bourgeoisie, étant attaché à la cour ducale ; que toutefois, il serait devenu bourgeois par son mariage, si sa femme était bourgeoise, ce qu'on ignore.

P. 19, l. 20. Ce J. de Yeke a vécu longtemps à Cambrai et n'a rien de commun avec Jean van Eyck.

P. 20, l. 11. M. Luis Tramoyeres, historien d'art, directeur du musée de Valence, a découvert dans les comptes de la trésorerie de cette ville la trace probable d'un des « voyages secrets » de Jean. En 1427, une ambassade envoyée par le duc de Bourgogne pour une négociation de mariage auprès d'Alphonse V d'Aragon, chercha le roi à Barcelone et alla le trouver à Valence. On la fit assister à des Jeux floraux, à une course de taureaux. Vu l'échec des négociations, le séjour dut être bref. Dès le 15 octobre, en effet, un paiement de 45 florins est fait à celui qui avait convoyé, au retour, l'ambassade jusqu'à Barcelone. (Communication verbale de M. Tramoyeres, qui l'avait faite auparavant à J. Weale, dont le *Van Eyck* a paru après l'impression presque complète du nôtre).

P. 24, l. 10. Nous avions accepté, avec J. Weale, la version PONDVS Q(VOD), meilleure pour le sens. Mais notre savant confrère M. F. de Mély a fait remarquer avec raison que QVOD suivi de JO serait une longue. Il faut accepter la version PONDVS Q(VE). Weale a fait la correction dans son grand

ouvrage. Lire, en outre, SECONDVS au lieu de SECVNDVS et VERSV(S) au lieu de VERSVS.

P. 27, fin. J. Weale (*Leodium*, mai 1907) déclare « apocryphes » dans le retable les portraits des deux frères. Mais il dit : « Pour être franc maître, il fallait avoir trente ans. En 1422, Jean était franc maître ; donc il devait être né, au plus tard, en 1392 ; il est probable qu'il a vu le jour quelques années plus tôt, car, avant de devenir peintre de Jean de Bavière, il a dû donner des preuves de son savoir-faire. » Cette évaluation est fort voisine de la nôtre (1386) obtenue par une voie différente.

P. 44. J. Weale a parlé du centre du retable comme ayant été « volé » par les armées françaises. Ces « réquisitions d'objets d'art » ne sont plus possibles aujourd'hui ; c'est un progrès. Mais elles répondaient aux mœurs du temps, comme le font actuellement les « contributions de guerre ». La preuve en est que, lors des traités imposés à la France en 1814, puis en 1815, aucun plénipotentiaire ne songea à réclamer des tableaux. C'est en pleine paix, pendant l'occupation, que des généraux reprirent par la force certaines œuvres d'art. D'autres furent ensuite réclamées plus modérément et rendus, mais après accord préalable entre les gouvernements.

P. 69. J. Weale, dans son livre, a modifié certaines de ses attributions à propos d'œuvres des van Eyck :

Les Trois Marie. — Après avoir rappelé qu'il fut probablement le premier à attribuer cet ouvrage à Hubert, il signale néanmoins la remarque faite sur la forme d'un casque et celle d'un gantelet qui seraient postérieures à 1440. L'exécution picturale nous permet pourtant d'affirmer que l'on trouvera des formes semblables antérieures à 1440 et même à 1426, s'il n'y a pas de repeint.

Le Triptyque de Dresde. — Tout en accordant pour l'essentiel la paternité à Hubert, il se demande si l'œuvre n'aurait pas été laissée inachevée et terminée par Jean. Il ajoute que, « si le donateur était identifié et la date connue, cela résoudrait sans doute la question ». Nous insistons sur ce fait, que la forme du collet du donateur ne peut guère être postérieure à 1410.

La Vierge dans une église, du musée de Berlin. — Il y voit l'esprit d'Hubert, mais une copie d'un original perdu. Pour nous, c'est un original.

P. 73, l. 16. Nous avons omis de mentionner quatre miniatures du groupe de « Bavière-Hainaut », antérieurement détachées des *Heures de Turin*, qui ont acquis une valeur inestimable depuis la destruction du manuscrit. Elles ont pour sujets : *le Christ au Jardin des oliviers ; le Calvaire ; la Nativité de Saint*

Jean Baptiste ; un Service funèbre dans une église. Elles sont conservées à Milan dans la Bibliothèque du prince Trivulzio.

P. 85. *L'Annonciation, de l'Ermitage.* — Signalant la ressemblance de plan architectural de l'église où se passe la scène de ce tableau avec Saint-Sernin de Toulouse et Saint-Jacques de Compostelle, M. Saintenoy conclut que la peinture est de Jean, qui seul aurait pu voir l'église espagnole. Pour nous, l'exécution est d'Hubert, qui a nécessairement vu — en Espagne ou ailleurs — une église bâtie sur ce plan. Le rapprochement fait par M. Saintenoy n'en reste pas moins précieux.

P. 96, l. 20. J. Weale attribue le *Calvaire* et le *Jugement dernier* de l'Ermitage à un « contemporain des Van Eyck ». Nos souvenirs sur ces deux ouvrages sont très anciens. En mai 1905, étant à Stockholm, l'interruption du service de bateaux causée par la guerre nous empêcha d'aller à St-Pétersbourg ; une circonstance moins grave nous força de rebrousser chemin, étant déjà à Danzig, en 1907. Notre opinion n'est donc fondée que sur de vieux souvenirs, sur l'examen des photographies de Braun et sur les affirmations de savants confrères. Nous ne pouvons que citer l'opinion de J. Weale, en ajoutant qu'elle ne doit pas être rejetée *a priori.* L'auteur signale un détail en tout cas intéressant : « Les jambarts de l'archange du volet de St-Pétersbourg sont nettement antérieurs à ceux des autres figures des Van Eyck ».

P. 115. Dans notre conviction le « Petrus Christus » actuel doit être divisé en deux : Petrus Christus-le-Vieux déjà collaborateur d'Hubert van Eyck, vers 1416 (*Pietà* et *Vierge entre les Vierges* des *Heures de Turin*), a peint la *Pietà* et le *Calvaire* exposés à Bruges en 1902, la *Vierge au chartreux* et le *Jugement dernier* du musée de Berlin, le donateur (copie d'après Hubert) de Copenhague, etc. Petrus Christus-le-Jeune, né vers 1410-1415, devenu bourgeois de Bruges en 1444, mort en 1473, a produit des chefs-d'œuvre qu'on a pu attribuer à Rogier et à Bouts : *Scènes de la vie de la Vierge* (Prado) ; *Christ descendu de la Croix* (musée de Bruxelles) ; *Mise au tombeau* (National Gallery) ; triptyques de la cathédrale de Grenade et du *Corpus Christi* de Valence, etc.

P. 133. M. L. Fourcaud (voir ci-dessous), à propos des écrivains qui ont tenté de séparer l'œuvre d'Hubert de celui de Jean, écrit : «... M. Durand-Gréville renchérit sur les conclusions de ses prédécesseurs et réclame pour Hubert jusqu'à la *Vierge d'Incehall,* signée de Jean et datée de 1432. Nous n'avons pas sa foi robuste, qui s'affermit au milieu des hypothèses. » Ce n'est pas ici le lieu de discuter le jugement, aussi sévère que sommaire, porté sur nos procédés d'examen ; mais, vu l'importance du grand ouvrage où il a paru,

nous croyons utile de relever l'inexactitude contenue dans la passage cité. Nous n'avons jamais « réclamé pour Hubert » la *Vierge d'Incehall.* Nous avons dit que Jean s'était servi d'un dessin d'Hubert, et que l'exécution picturale, c'est-à-dire l'essentiel, était du frère cadet.

P. 177, fin. Ajouter à la Bibliographie : FOURCAUD (L). *La Peinture aux Pays-Bas* (Chapitre de l'*Histoire de l'Art* publiée sous la direction de M. André Michel, Paris, 1907. T. III, 1e partie.)

TABLE DES ILLUSTRATIONS.

TABLE DES MATIERES.



